

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU
DIPLOMSKI STUDIJ GERMANISTIKE
PREVODITELJSKI SMJER
MODUL A: DIPLOMIRANI PREVODITELJ

Toni Skorić

Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački

Diplomski rad

Mentorica: Vesna Ivančević Ježek, viša lektorica

Zagreb, 2013.

SADRŽAJ

Prijevod s njemačkog na hrvatski / Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische.....2

Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
Str. 97-115.

Njemački izvornik / Deutscher Ausgangstext.....17

Prijevod s hrvatskog na njemački / Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche.....37

Škrabalo, Ivo (2006): *Dvanaest filmskih portreta*. Zagreb: V.B.Z. Str. 101-114, 133-144.

Hrvatski izvornik / Kroatischer Ausgangstext.....58

Literatura85

Prijevod s njemačkog na hrvatski
Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse.

Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. Str. 97-115.

Tko je nositelj radnje u filmu?

Drugi analitički pristup filmu posvećen je nositeljima radnje, to jest likovima. Pritom treba uzeti u obzir da svaki film zbog svoga ograničenog trajanja u prosjeku od sat i pol ima također ograničen inventar osoba. U filmu se stoga ne može pojaviti bilo koji broj likova. Za razliku od npr. romana, u filmu je, s obzirom na vrstu medija, teže postaviti likove u središte zbivanja te ih detaljno i diferencirano karakterizirati. Film kao *audiovizualni* medij teži vidljivom, vanjskom i mora se poslužiti posebnim sredstvima kako bi oblikovao ono unutarnje - misli, osjećaje, mentalna stanja itd. neke osobe. Stoga su filmovi u principu češće filmovi *radnje* nego filmovi *lika*. U tom pogledu je i značenje likova koji su postavljeni kao nositelji radnje utoliko veće.

Likovi: oblici, odnosi, uloge, tipovi, zvijezde, setting

4.1

Glavni i sporedni likovi

Protagonist i junak

Likovi se logično dijele na *glavne* i *sporedne*, pri čemu protagonist odnosno protagonistica zahtijeva središnju pozornost. U pravilu je *protagonist* centar opažanja u filmu, ključna figura, spojnica koja sve drži na okupu. Istovremeno, protagonist nije nužno i *junak*. Junaci poput npr. Jamesa Bonda sa Seanom Conneryjem i ostalim glumcima u glavnoj ulozi ili Ramba kojeg tumači Sylvester Stallone su sukladno definiciji prikazani pozitivno i zrače, ali protagonist može biti oblikovan i kao neprimjetan, sve samo ne vrijedan divljenja, možda čak i kao jedna vrsta antijunaka kojemu se možemo smijati, kao što je to slučaj s Woodyjem Allenom. Protagonist često ima ulogu neke vrste praznog mjesta koje se samo po sebi čini relativno slabim i bezizražajnim – kao jedna vrsta "alter ega" gledatelja koji djeluje umjesto njega i postavlja pitanja koja bi ovaj postavio te koji takoreći vodi gledatelja kroz fiktivni univerzum filma i tako ga uvlači u radnju; dobar primjer za to jest kapetan Willard u filmu APOKALIPSA SADA. Protagonist može dakle predstavljati puno toga i obavljati sasvim različite funkcije.

Ponekad se film poigrava težnjom gledatelja da se identificira s protagonistom ili podredi njegovu vođenju te mu vjeruje, npr. na takav način da protagonist tijekom filma smrtno strada, a gledatelj time odjednom ostaje prepušten samome sebi, kao što je slučaj u filmu Georgea A. Romeroa ZORA ŽIVIH MRTVACA ili kroz razotkrivanje protagonista kao

zlikovca ili čudovišta kao što je to na kraju filma SEDAM, što gledatelja također može učiniti nesigurnim ili ga čak frustrirati.

Filmski parovi

Kako prepoznati protagonista? Na prvi pogled se on ne može uvijek prepoznati kao takav. Njegov status se najčešće vidi u vrsti dominacije tijekom čitavog filma, u učestalosti pojavljivanja ili u kontinuitetu njegove prisutnosti. Film se uvijek može tako montirati da se jednostavno izostavi određeni sporedni lik, a da se radnja filma time ne učini nemogućom, no to ne vrijedi za protagonista. Tim više ako se radi o paru protagonista, npr. o muškarcu i ženi ili o dvoje prijatelja. U filmu se može pojaviti i više protagonista koji čak mogu imati jednaki status. U tom se slučaju značenje filma već krije u odnosu među likovima. Poznato je da postoje standardizirani *parovi* koji svoju tradiciju imaju u zapadnjačkoj kulturi, kao npr. Max i Moritz, Stanlio i Olio, Sherlock Holmes i doktor Watson, Winnetou i Old Shatterhand, Hanni i Nanni, Kara Ben Nems i Hadschi Halef Omar, Dr. Jekyll i Mr. Hyde (između ostalih). Oni u velikoj mjeri određuju okvir radnje, ali i mnoge oblike gradnje priče, kao i brojne norme i vrijednosti.

Odnosi među likovima

Osim toga, postoje i drugi parovi, npr. ljubavnik i ljubavnica, zavodnica i naivna kućanica, zločinac i detektiv, dobar i zao, bogati i siromašni, gospodar i sluga, zvijezda i obožavatelj kao i ostali *odnosi među likovima* iz kojih se razvija veći dio dramaturgije: žena između dva muškarca, muškarac između dvije žene, "the beauty and the beast", pojedinac protiv društva, itd.

Uloge

Tipovi

Treba uzeti u obzir da su mnogi protagonisti snažno obilježeni ulogama koje igraju ili predstavljaju određene tipove likova. Klasične *uloge* su, sukladno žanru, često unaprijed određene (npr. kauboj, šerif, doktor, pljačkaš banaka, najbrži revolveraš, gostioničarka u salonu u vesternu) ili ukazuju na aktualnu društvenu situaciju tj. takve su uloge često socijalni obrasci ponašanja i zanimanja (radnik, bankar, učitelj, kapitalist, kurva, kukavica, skorojević itd.). Klasični su se *tipovi* kroz povijest filma razvili u tipologiju zvijezda sa svojim utvrđenim imidžima i shemama; tako postoje npr. džentlmen, buntovnik, vječni gubitnik, šaljivdžija, akcijski superjunak, dečko iz susjedstva ili usamljeni osvjetnik

odnosno seks-bomba, zavodnica, prijateljica, mondana žena, božica, anđeo, Lolita, femme fatale ili "tough woman". Film može sadržavati i takve uloge i tipove - kod sporednih likova su oni često uvedeni funkcionalno, a kod glavnih likova se s njima igra, oni se modificiraju, kritiziraju, nanovo otkrivaju ili ismijavaju.

Prvo pojavljivanje

Posebna pažnja se često pridaje prvom pojavljivanju protagonista i vrsti njegove karakterizacije. Zbog njegove uloge kao centra opažanja i značenja u filmu, u pravilu se posebna važnost pridaje njegovu oblikovanju upravo kako bi se proizvela nužna vjerodostojnost i istodobno privlačnost. Sjajan primjer za to jest početak filma KUM s Marlonom Brandom u glavnoj ulozi. Pekar dolazi s molbom kumu kojeg najprije vidimo kao slušača odnosno siluetu u lijevom kutu ekrana i u prvom planu (plan), a tek onda kao moćnog kuma (kontraplan). Još prije nego se vidi njegovo lice, lik time dobiva određenu auru i značenje.

Kum se uvodi kao nadmoćni Don, istovjetan sa svemogućim ocem, koji štiti i kažnjava, koji pomaže i uništava. Pekar, čiju su kćer pretukli, ponizno moli za pravdu – koju ovaj velikodušno i očekujući protuuslugu daje.

Slika 25: Pekar dolazi s molbom kumu u filmu KUM (plan)

Slika 26: Kum koji stoji nasuprot njemu u filmu KUM (kontraplan)

Vrste karakterizacije

Načelno se razlikuju tri vrste karakterizacije koje vrijede za sve glavne i sporedne likove:

Samokarakterizacija

- prva je *samokarakterizacija*. Svaki lik se karakterizira kao onaj koji jest ili kojim se predstavlja, svojim govorom, djelovanjem, mimikom, gestikom, glasom, jezikom, odjećom itd. - kao i svaki čovjek u normalnoj svakodnevici;

Strana karakterizacija

-druga je *strana karakterizacija*. Određeni lik u filmu predstavlja neki drugi lik i procjenjuje ga, npr. pozitivno, po mogućnosti u kontrastu s nekim trećim likom koji o tom istom liku ima negativno mišljenje, a koje se opet razlikuje od ostalih osoba koje imaju različita mišljenja o tom liku;

-treća je *karakterizacija kroz vizuru pripovjedača*. Određeni lik može se karakterizirati kroz različite sastavnice pripovijedanja npr. filmskim planom ili rakursom, glazbom, osvjetljenjem i ostalim stilskim sredstvima;

Mnogi, pogotovo zahtjevniji filmovi "poigravaju se" donekle takvim različitim strategijama karakterizacije i inačicama lika koje proizlaze iz istih te uvlače gledatelja u radnju implicitno zahtijevajući od publike da sama stvori sud i odluči se za jednu ili drugu sliku.

Jednodimenzionalni i kompleksni likovi

Promjena koja je u skladu s osobnošću lika

Analiza likova bi nam trebala omogućiti da prepoznamo karakteristične značajke jednog lika. Likovi se u filmu moraju moći opisati kao da prijatelju predstavljamo novog poznanika kojeg ovaj prije toga nije vidio. To opisivanje počinje vanjštinom kao što su izgled, odjeća, ponašanje i seže do karakternih i ostalih značajki osobnosti. Pritom se može napraviti bitno razlikovanje likova na "flat" i "round characters" (E. M. Forster). "Plošni" ili *jednodimenzionalni likovi* uglavnom su tipizirani, pojavljuju se kao sporedni likovi i imaju sekundarno značenje za filmsku poruku. Oni mogu biti i glavni likovi kao u filmovima o Jamesu Bondu ili Rockyju. Suprotno tome, "zaokruženi" ili *višedimenzionalni likovi* se pojavljuju isključivo kao protagonisti. Višedimenzionalni lik može biti određen dvjema značajkama; kao prvo, određenom *kompleksnošću*, što znači da je lista osobina i značajki donekle duga, obilježena velikom raznolikošću i nadasve suprotnostima i kontradiktornostima, koje određeni lik zapravo čine stvarno živim; kao drugo, *promjenom koja je u skladu s osobnošću lika*, što znači da lik na kraju filma nije onaj isti koji je bio na početku. Tipični primjeri za to su dječak koji postaje muškarac, djevojka koja se razvija u ženu, sramežljivac koji se na kraju uspijeva dokazati, kao i junak koji završava kao gubitnik. Takvi likovi su stoga označeni i kao dinamični za razliku od statičnih likova. NORA i mnogi kasniji ženski filmovi slijede ovo temeljno načelo. I brojne ekranizacije njemačkih književnih djela kao što su npr. Hauptmannov *BAHNWÄRTER THIEL*¹ ili Kleistova *DIE MARQUISE VON O.* prvenstveno tematiziraju tu unutrašnju promjenu.

Slika 27: "Baby" pronalazi samu sebe kroz ples (PRLJAVI PLES)

¹ Čuvar pruge Thiel (nap. prev.)

Dodjeljivanje određene uloge određenom glumcu ili glumici može također biti značajno za karakterizaciju: to je tzv. *casting*. Velika je razlika uzimaju li se potpuno nepoznati glumci ili takvi koji su publici već poznati iz prijašnjih filmova i uloga. Filmski lik može dakle biti okarakteriziran i individualnošću glumca, a katkad se svjesno rade poveznice između filmskog lika i onih uloga koje je glumac već imao u prijašnjim filmovima (npr. kada se westernski junak John Wayne odjednom pojavi u filmu o Vijetnamskom ratu *ZELENE BERETKE*, kad Marlon Brando kao borac u filmu *NA DOKOVIMA NEW YORKA*, revolucionar u *VIVA ZAPATA*, *BURN!* ili vođa pobune u *POBUNI NA BRODU BOUNTY* razbija svoj mit o junaku u *POSljednjem Tangu u Parizu* ili kad Arnold Schwarzenegger igra zlikovca u *TERMINATORU I*, a u *TERMINATORU II* iznenada preuzima ulogu pozitivca). Naravno da i glumačke sposobnosti dotičnog glumca te njegova izvedbena interpretacija također bitno doprinose karakterizaciji lika.

Slika 28: Westernski junak John Wayne u filmu o Vijetnamskom ratu ZELENE BERETKE

Setting

Na poslijetku moramo spomenuti i *setting* (mjesto radnje) koji se prilikom analize likova često zaboravlja. O tome je dosad provedeno najmanje istraživanja iako je njegova važnost neosporna. Pod pojmom *setting* (ranije se upotrebljavao i uži pojam "scenerija") misli se na situiranost određenog lika u društvu: prema spolu, dobi, zanimanju, društvenoj klasi, mjestu, miljeu i sceni itd. Kod svake je komponente velika razlika je li lik muškarac ili žena; je li jako star ili se radi o mladiću; pripada li visokom društvu ili radničkoj obitelji, skupini studenata ili obrtnika; živi li na selu ili u velegradu; kreće li se po narkomanskoj sceni ili u sportskom miljeu, je li mjesto radnje zatvor ili supermarket, itd. Neki filmovi kao što su *ORKANSKI VISOVI* u osnovici raspolažu dvama suprotnim mjestima radnje i strukturalno stavljaju odnose trokuta kao što je između Cathy te Heathcliffa i Edgara Lintona unutar bipolarnosti Orkanskih visova i Thrushcross Grangea². Isto vrijedi i za klasične filmove poput zavičajnog filma *SCHWARZWALDMÄDEL*³, gdje se, sukladno žanru, kroz karaktere različitih likova i parova likova odražava i razvija razlika između sela i grada - sve dok povezanost s prirodom kao izraz dobrote i stvarnosti te ljubav prema

² Usp. detaljnije: Werner Faulstich: *Das Tribschicksal des Bürgers: "Wuthering Heights"*. U: Franz Josef Albersmeier (ur.), *Literaturverfilmungen*. Frankfurt / Main 1989, str. 221-244.

³ Djevojka iz Schwarzwalda (nap.prev.)

djevojci iz Schwarzwalda nisu prepoznati kao "prava" ljubav.⁴

Slika 29: Hans i njegova koketna zaručnica i djevojka iz grada Malwine u filmu SCHWARZWALDMÄDEL

Slika 30: Hans i prirodna, prava djevojka sa sela u istoj filmskoj sekvenci kao kontrast

Noviji film COPYCAT⁵ također proizlazi iz klišeja suprotnih rodnih uloga, koji se razvojem likova lome i opovrgavaju, sve dok se model tipične pasivne ženske žrtve ne nadiđe i nestane zahvaljujući ženskoj solidarnosti.⁶

Primjeri

4.2

Za analizu likova opet ćemo predstaviti tri različita primjera. Prvi je primjer povijesni spektakl, biblijski film ili film žanra *mačevi i sandale* SAMSON I DALILA čija se poruka posebno jasno vidi u analizi likova.⁷ Drugi je primjer ponovno DIVA, film u kojem je poruka jednako vidljiva kako na razini radnje tako i na razini likova, dok je treći primjer NE OKREĆI SE u kojem značenje filma u svojoj osnovi ponovno nije dokučivo samo na temelju analize likova.

Analiza likova u filmu SAMSON I DALILA (Primjer 1)

SAMSON I DALILA bio je jedan od najgledanijih američkih filmova 1950. godine u kojem se biblijsko štivo iz Starog Zavjeta (Suci 12-16) oblikuje oko snažnog Samsona i izdajnice Dalile. Na prvi pogled, koji se ipak brzo ispostavi kao pogrešan, riječ je o vjerskom filmu: Samson je sudac u židovskom plemenu Dan koje su pod vodstvom svoga vođe Sarana potlačili poganski Filistejci i koje žudi za slobodom. Na drugi se pogled može učiniti da je ovo ljubavni film: Samson napušta zaručnicu Miriam te iz vjersko-političkih razloga ženi pogansku svećenicu Semadar čija je sestra Dalila zaljubljena u Samsona.

⁴ Vidi: Ricarda Strobel: Heimat, Liebe und Glück: "Schwarzwaldmädel". U: Fischer Film Geschichte, sv. 3: Auf der Suche nach Werten. Frankfurt / Main 1990, str. 148-170.

⁵ Plagijator (nap.prev.)

⁶ Detaljnije: Britta-Karolin Öhding: Thriller der neunziger Jahre. Bardowick 1998, str. 26-42.

⁷ Analiza potječe od Carole Herzogenrath: „Samson und Delilah“ – eine historische Analyse. U: Werner Faulstich (ur.), Literaturerfolg und Geschichte. Bardowick 1991, str. 236-260.

Samsonovom krivnjom Semadar i njezin otac pogibaju, a siromašna se Dalila kune u gorku osvetu. Dalila zavodi Samsona i pritom saznaje tajnu njegove snage koja se nalazi u njegovoj dugoj kosi. Kada se Miriam ponovno pojavi, Dalila postaje ljubomorna, omami Samsona, odsječe mu kosu i preda ga njegovim neprijateljima koji ga oslijepe i stave u lance. Dalila saznaje da su Samsona oslijepili, kaje se za svoj postupak i želi ga spasiti. Samson doduše oprašta Dalili, postaje vođom plemena Dan i ruši stupove poganskog hrama. Pritom pogiba on sam (jer je odbacio „pravu“ Miriaminu ljubav), Dalila (jer ga je izdala) i svi Filistejci (jer su bili nevjernici).

Slika 31: Samson i Dalila nakratko ujedinjeni (SAMSON I DALILA)

SAMSON I DALILA zapravo nije ni vjerski niti ljubavni film, iako „vjera“ i „ljubav“ – motivi karakteristični za ondašnje poslijeratno razdoblje – predstavljaju dvije središnje vrijednosti. Štoviše, osnovna je tema odrastanje koje je prikazano kroz Samsonov lik i koje obilježava film na razini fabulatorne strukture: razvoj od infantilnog čovjeka slabe individualnosti kojim upravljaju drugi, do zrelog, samostalnog i odgovornog čovjeka. Samson je sa 459 kadrova (51,2% svih kadrova) neprikosnoveni glavni lik filma i njegov unutarnji razvoj tvori filmsku poruku. Iako ga se ispočetka uvodi kao čovjeka koji posjeduje „veličinu i slabost, snagu i samilost“, on se prije svega predstavlja kao neobuzdani, veliki mladić koji radije bira zabranjeni plod Filistejke nego vjernu židovsku zaručnicu. Naivno i prostodušno na neki način mijenja strane i oglašuje se na zadaću koju mu je zadao njegov Bog. Zato biva podvrgnut nizu ispita i iskušenja koji ga postupno čine zrelijim. Obrat nastupa dok je u bijegu, ostaje bez svega i tada iskusi pomoć svoga Boga. Na kraju nadilazi vlastitu samodopadnost i vlastite slabosti te pronalazi samoga sebe.

Sazrijevanje osobnosti i pronalaženje sama sebe

Svi ostali likovi, pa i Dalila, uvršteni su u razvoj ovog lika. Miriam kao idealna, religiozna, hrabra, lijepa i vjerna žena predstavlja jednu ekstremnu točku ljestvice, dok Semadar, kao žena potpuno ovisna o društvenim normama, koketna, samoživa i tašta, predstavlja drugu točku. Dalila kao druga najvažnija osoba u filmu (u 327 kadrova = 36,5% vremena prisutna u filmu) prolazi kroz sličan razvoj kao i Samson: od „polu-djeteta“ i samožive žene na početku (u šarenoj, jednostavnoj odjeći) preko spletkarice, zavodnice vođene nagonima i izdajnice (u bijelom, skupocjenom, luksuznom ruhu) pa sve dok ne uvidi svoju krivnju (u crnom plaštu s monaškom kapuljačom). Baš kao i Samson ona pronalazi svoju svrhu: Samson dobiva natrag snagu od Boga i može osloboditi svoj narod, a Dalila je na duhovnoj

razini ujedinjena u onoj „pravoj“ ljubavi koju na kraju može osjetiti prema Samsonu. Činjenica da njih dvoje na tragičan način pritom izgube život postignuvši svoj cilj u sazrijevanju osobnosti i pronalaženju samih sebe, publici u njemačkom poslijeratnom razdoblju ovo filmsko ostvarenje čini utoliko vjerodostojnijim.

Analiza likova u filmu DIVA (Primjer 2)

U filmu DIVA, našem drugom primjeru, protagonist nije ni u kojem slučaju diva iz naslova, operna pjevačica Cynthia Hawkins, već poštar Jules. On je lik koji je najviše prisutan u filmu (39% vremena), a da pritom nije previše dominantan; preko njega se povezuju svi konci radnje, jedino on proživljava promjenu: otiskuje se u svijet, suočava se s načelom realnosti i postaje boljim čovjekom. Gledano izvana, radi se o mladom muškarcu na početku dvadesetih koji je po zanimanju poštar u Parizu. Odjeven neupadljivo, živi sam u ekstravagantnom, skurilno namještenom *loftu*⁸, ponaša se ljubazno i pristojno, ima kolege i prijatelje, a njegov je hobi glazba tj. opera – on je „istinski *fan*“ dive. Po karakteru se doima nesnalažljivim i naivnim, više kao sanjar i nedužno dijete. Alba ga opisuje kao „malu žabu“ (asocijacija na bajku), prostitutka ga naziva „dražesnim“ i „pomalo stidljivim“. O karakternom ili psihološkom individualnom razvoju ni u njegovu se slučaju ne može govoriti. Jules je samo u prvoj polovici filma motor koji pokreće radnju. Uz to se predstavlja kao manje kompleksna, a puno više statična ličnost. Jules nije junak, već jedna vrsta svatkovića koji služi kao primjer na kojem se nešto primjenjuje i demonstrira. Ima ulogu uzora za nas, gledatelje, i djeluje kao model – kao Ivica i Marica, Snjeguljica, Crvenkapica, hrabri mali krojač, Pepeljuga, bremenski gradski svirači ili Trnoružica. Morfologija bajke dodjeljuje protagonistu paradigmatiku funkciju posredovanja morala, odnosno filmske poruke.

Likovi iz bajke

Svi ostali likovi u filmu DIVA čvrsto su tipizirani i plošni. U osnovici postoje dvije skupine: dobri i zli. Između njih su neki sporedni likovi, koji su, ovisno pripadaju li jednoj ili drugoj sceni, samo u službi fabule (prostitutka Nadia, impresario Weinstadt, doušnik). Činjenica da su dobri likovi toliko dobri bi zapravo bila teško podnošljiva da nismo

⁸ Veliki, visokostropni, (najčešće) potkrovni stan u prenamijenjenim (post)industrijskim prostorima. (nap.prev.)

upoznati s bajkovitim karakterom filma. Odvažna i pomalo glupava policijska službenica Paula i njezin još gluplji kolega zapravo služe samo kao dokaz da policija nije sasvim korumpirana i kriminalna te da kao institucija želi dobro. Cynthia je „diva“, aludirajući na Mozartovu „Čarobnu frulu“ okarakterizirana je i kao „kraljica noći“ (također asocijacija na bajku). Ona je izražajno snažna, dostojanstvena, humoristična, senzibilna, samouvjerena, ali kad je u pitanju njezina umjetnost ona je na određeni način naivna slično kao i Jules. Ni u kojem slučaju nije ekscentrična, jogunasta, razmažena i ćudljiva diva. Plakat za koncert kao i koreografija njezina nastupa na koncertnoj pozornici prikazuju je štoviše u „božanskoj pozi“, punu dostojanstva i jedinstvenosti (usp. gore slika 20). Ganuti Jules pušta suzu kad je čuje kako pjeva. Gledatelji je karakteriziraju kao „nebeski“ zadivljujuću i „jednostavno očaravajuću“. Nije slučajno da ovdje dominira bijela boja (svečana haljina, kišobran, glasovir, biserna ogrlica itd.) Ona je gotovo bez iznimke okružena cvijećem kako bi se naglasila njezina povezanost s prirodom i njezina ljepota. Brojne kulise kao što su biseri, leptiri, ogledala, slavuj ili golub ukazuju, tipično za bajku, na dimenziju duše. Arija „La Wally“ iz istoimene opere Alfreda Catalania (1892.) s kojom se Cynthia uvijek povezuje također tematizira nešto natprirodno, točnije ljubav ugroženu djelomičnim ljudskim interesima. Diva predstavlja ideal i najveće dobro: glazbu kao božanski jezik, kulturni predmet, glazbeni izričaj kao jedinstveni doživljaj prožet sakralnom aurom. Bajkovito i čudesno ovdje se pojavljuje u glazbenom ruhu.

Slika 32: Gorodish na početku svoje slagalice u filmu DIVA

Slika 33: Gorodish s dovršenim djelom na kraju filma DIVA

Ništa manje zanimljivi i važni su Alba i Gorodish, koji su umetnuti kao faktori tajanstvenosti. Oni dolaze iz neke druge dimenzije koju karakteriziraju gubitak interesa, prirodnost, spontanost, angažman, osjećaj odgovornosti i određeni stupanj mističnih elemenata, dakle stranost (npr. sferni zvuci glazbe), ali ta je dimenzija ipak povezana sa Julesovim svijetom. Alba i Gorodish izgrađeni su komplementarno. Alba, koja nije ni mala djevojčica, ni tinejdžerica, niti odrasla žena, djeluje takoreći bespolno, kao „svijetlo biće“, jedna vrsta Božjeg poslanika ili anđela, koja stoji iznad određenih pravila i zakona (to se vidi npr. po krađi gramofonske ploče i Rolex sata) i prenosi poruke između Julesa i Gorodisha. Teško da možemo ignorirati njezine asocijacije na bajke (npr. vještice, otrovne jabuke, začarani dvorci) i njezinu ljubav prema pričama koje se čine važnijima od stvarnosti. Ona je biće s drugoga svijeta, vrsta vile u sakralnom univerzumu. Njezin „otac“ ili „gospodar“ je Gorodish, predstavnik mističnog, nadrealnog, koji se unatoč tomu miješa

u našu ljudsku realnost i povlači konce, koji se čini sveznajućim, ali i suverenim prema kriminalnim dijelovima društva. On živi u prilično praznom *loftu*, baš kao i Jules, te je zaposlen slaganjem ogromne slagalice koja prikazuje silan morski val i goluba.

Slika 34: Tipizirani Tajvanci u filmu DIVA

Slika 35: Tipizirani ubojice u filmu DIVA

Njegova je temeljna boja posvuda plava (kutija od cigareta, kratka majica, more, jakna itd.) – simbol beskrajnosti neba i mora. Alba ga opisuje kao „cool tipa koji sanja o tome da zaustavi valove“. I zaista, vitrina u njegovu stanu, koja se ljulja poput vala i bori se s ravnotežom, ima simboličko značenje. Uz to, Gorodish poučava Julesa o umjetnosti zena prilikom mazanja maslaca na kruh. Unutar fabule on se suočava s Tajvancima i gangsterima uključenima u lanac trgovine ženama te kao „*deus ex machina*“ spašava Julesov život što je tipično za bajku. Njegova nadmoć i uplitanje u radnju karakteriziraju ga kao klasičnog čarobnjaka. Atmosferski je njegov svijet ipak više određen misaonim poniranjem i zaustavljanjem vremena ili bezvremenošću; kamera kruži oko njega u njegovu stanu i time ga karakterizira kao pol koji miruje. Gorodish ima u modernoj bajci DIVA klasičnu ulogu mudrog kralja. Bajkovitom karakteru filma naročito odgovara činjenica da dobri likovi na kraju pobijede. Zli su likovi jednako uočljivo zli kao što su dobri likovi dobri. I njihova zloba je jednako tako stilizirana kao što je stilizirana i dobrota dobrih likova. Policijski je inspektor Saporta prototip zločinca i utjelovljuje kliše korumpiranog murjaka u našem modernom svijetu velegrada kakvog ga svi poznajemo. Tajvanci u lovu na piratske kopije i sa svojim porivom da najmodernijom tehnikom ostvare komercijalne interese, stalno okarakterizirani tamnim sunčanim naočalama, su „Japanci kao iz udžbenika“. I obojica ubojica, pogotovo manji sa svojim ubojitim šiljkom, tako su očiti ubojice da sami zapravo ništa ne moraju napraviti da ih se kao takve identificira. Ponovno je u stilu bajke da svi zlikovci pogibaju, odnosno bivaju kažnjeni.

Analiza likova u filmu NE OKREĆI SE (Primjer 3)

Puno kompleksnije su oblikovani likovi u trećem filmskom primjeru: NE OKREĆI SE. U filmu se pritom eksplicitno koristi Venecija kao pozornica na kojoj je inscenirana radnja zajedno s njezinim nositeljima. Već je iz analize radnje jasno da je priča koja se

pripovijeda prije svega Johnova. Svi su preostali likovi strateški inscenirani kao njemu podređeni.

Sestre Wendy i Heather

To prije svega vrijedi za sestre *Wendy* i *Heather*, dvije Škotkinje u posjeti Veneciji. Kao kulise u službi fabule, one uvijek iznova imaju prvenstveno ulogu alkalijskog metala koji rasplamsava radnju. Neprestano susretanje Laure i Johna s njima tijekom obrata u 3. fazi i njihova posebna uloga u detektivskoj priči u 4. fazi to možda mogu posebno zorno dokazati. Osim toga one funkcioniraju kao kontrastni par Lauri i Johnu, kao komedijski element u očigledno tužnoj radnji. Za Johna su one „dvije neurotične stare babe“, dok Lauri pomažu da „ispuni prazninu oko sebe“. Najvažnije kod sestara jest njihov tip para. One predstavljaju neodvojivo jedinstvo suprotnosti, svakodnevice i posebnosti. Usidjelica Wendy predstavlja apsolutnu normalnost i trivijalnost prosječnoga. Njoj je stalo do konvencija, ona oscilira između guvernantske snage i majčinske brige za Heather, praktična je i energična osoba, pomalo osvetoljubiva, a sve to u granicama poštene i uskogrudne uobraženosti. Ona je Heatherin kontrast, koja se sa svojom moću vizije jedino osjeća sigurnom u svom vlastitom svijetu i bezuvjetno treba Wendyinu pomoć. Wendy tako jedina može potvrditi da je Heather ono što jest: medij za vizije koje sama ne može kontrolirati, element napetosti, povremeno jezovita, a ponekad u krupnim kadrovima ili detaljima očiju čak i stravična te tijekom detektivske priče u 4. fazi potencijalno opasna (naravno, samo iz Johnove perspektive). Slijepa vidovnjakinja simbolički ukazuje na „unutrašnje svjetlo“ koje je u ranom kršćanstvu izraz duhovnog nadahnuća putem evanđelja. Heather vidi svoj dar diferencirano, kao „prokletstvo i dar“. Wendy i Heather žive u simbiozi koja kroz određeni kontrast retorički pretvara ono nelagodno u vidovnjačkim sposobnostima u samorazumljivo. Wendy je prikazana kao strategija nagovaranja s ciljem da mi, gledatelji, prihvatimo Heather i fenomen slijepe žene koja može „vidjeti“. Wendyin broš, na koji se tijekom filma više puta ukazuje, karakteristično prikazuje pozlaćenu morską sirenu s biserima, Ehidnu iz grčke mitologije, kao izraz dvostruke prirode čovjeka. Puno jednostavnije su s druge strane prikazani sporedni likovi, kao biskup i policijski inspektor.

Biskup

Biskup personificira Crkvu, križ, sakralno, drugi svijet – i time je također utjelovljenje jedne druge dimenzije, jer, kako se da naslutiti, i on posjeduje moć vizije. Biskup služi kao

polazište u razlikovanju Johnova i Laurina karaktera koji potpuno različito reagiraju na njega: za Johna on je poslodavac koji mu se zbog njegova tek djelomična interesa za restauraciju crkve čini neshvatljivim; John se ovdje pokazuje kao apsolutno „normalan“ i „realističan“, pragmatičan, posve u okviru očekivanog. Čak ni Laura ne može razumjeti biskupa: „Kraj tvog se biskupa uvijek osjećam nelagodno“, kaže ona Johnu koji joj odgovara: „Vjerojatno se ni sam dragi Bog u njegovoj prisutnosti ne osjeća baš ugodno“. Ali tijekom susreta s njim ona se ponaša sasvim drukčije nego je njoj svojstveno, što John odmahujući glavom i začuđeno komentira. Tu je nagoviješten Laurin ogroman potencijal za promjenom aktiviran time što – to će se vidjeti kasnije – i sam biskup počne vjerovati u proročanstva.

Policijski inspektor

Uostalom, to na određeni način vrijedi i za *policijskog inspektora* koji u ovom spletu osoba prikazuje daljnju varijantu s istom funkcijom tajnovitosti (npr. kad vezano uz fantomske slike obiju sestara daje neobičnu asocijaciju da umjetnik može postići da živi izgledaju kao mrtvi, ili kada upita Johna: „Čega se *zapravo* bojite?“).

Laura

Laura je kao kompleksan lik prikazana izdiferencirano tj. prije svega ona je dinamična i razvija se. U početku se čini više djetinjastom, nesamostalnom, ovisnom o Johnu, senzibilna je i krhka, dijelom ponizna i pasivna, ali također angažirana i spremna pomoći. Dječjačko tijelo Julie Christie to perfektно dovodi do izražaja. Već je u uvodnoj sekvenci ipak naznačen njezin razvojni potencijal kada traži savjet u knjizi s naslovom „Beyond the Fragile Geometry of Space“ kako bi odgovorila na pitanje svoje kćeri: „Ako je Zemlja okrugla, zašto je led na jezeru ravan?“. Ona voli djecu i životinje, odgovara biskupu kad je on upita je li kršćanka. Nedugo nakon susreta s dvjema sestrama i „darom“ mijenja se u samostalnu, samouvjerenu i nadmoćnu ličnost. Njezina rastuća distanca od Johna prije svega počiva na rastućoj emancipaciji od njega i onoga što on predstavlja. Pri kraju filma Laura od policije dobiva natrag svoju fotografiju pomoću koje su za njom tragali; slika pokazuje „staru“ Lauru, a „nova“ joj se sada osmjehuje. Ova scena ima i svog preteču: John pronalazi Laurinu fotografiju u košu za smeće u hotelskoj sobi, ona ju je očigledno bacila, ponovno je izravnavala i sprema u džep. Filmska estetika još jednom uspoređuje prikazano kada je Laura na početku filma prikazana iz blagog gornjeg rakursa, dakle

„manja“, za razliku od kasnije, prije svega u završnom dijelu, kada je prikazana iz blagog donjeg rakursa čime djeluje značajnije i suverenije.

John

John je u konačnici protagonist *showa*. U smislu gledateljeva alter ega je on središnji lik u filmu NE OKREĆI SE. On je uveden u priču kao apsolutni realist, doduše s patrijahalno-šovinističkim karakteristikama, ali kao brižni otac i suprug pun ljubavi, samosvjestan, razborit i svojeglav – sjajno ga glumi Donald Sutherland. Kada se suoči s „darom“, njegova ključna rečenica glasi: „Vjerujem samo u ono što vidim.“ (ili „Vidjeti znači vjerovati.“). Karakteristično za njega jest da ga uvijek vidimo u kadru sa satom, npr. poslije ljubavnog odnosa: sat predstavlja samostalno napravljeni vremenski poredak, logiku i planiranje, kalkulaciju i obveze. Istodobno je John prikazan ambivalentno. To već vrijedi za njegovu „viziju“ u uvodnoj sekvenci, kad umire njegova kći, naravno i kod njegova kasnijeg priviđenja s Laurom i pogrebne gondole koja plovi kroz Canale Grande kao i za brojne lomove u njegovu karakteru npr. kada gotovo šaljivo propovijeda Lauri o svom poslu: „Ja restauriram krivotvorinu.“, ili kada prizna: „Nesvjesno tijelo reagira puno brže nego razum.“, ili kada na Heatherino pitanje: „Volete li mačke gospodine Baxter?“, odgovara: „Da, ali one mene baš i ne vole, što se može.“ – mačke mogu vidjeti u mraku, John ne. Što ustrajnije inzistira na svom stajalištu, da je svaka pretpostavka izvanosjetilne dimenzije ili stvarnosti obmana, tim izričitije preispituje to stajalište – za razliku od Laurina, Heatherina, Wendyina, biskupova ili inspektorova stajališta. To gledatelja zbunjuje, iritira i distancira. Zbog svoje spoznaje „Ništa nije onakvo, kakvim se čini“ John ipak tijekom drame ne povlači nikakve posljedice. Njegov smisao za stvarnost koji se u početku čini tako privlačnim, jer se čini kao da vodi u pravom smjeru i da je pouzdan, polako i u sve većoj mjeri značajno slabi i sve je više upitan. Kasnije, kada se njegova verzija stvarnosti (Laura je oteta) pokaže netočnom, postaje sumnjiva i njegova odbojnost prema „daru“. Zašto je zapravo John na kraju morao umrijeti?

Telling names

Ovdje je samo usputno naznačeno da su imena osoba u filmu NE OKREĆI SE pretežno simbolizirana kao „telling names“: Christine je patnica, potencijalna spasiteljica, Laura je

okićena vijencem, prosvijetljena, John i kao omiljeni apostol Ivan i kao normalan, prosječan čovjek. Wendy kao putnica, koja „ide svojim putem“, i Heather kao bezvjernica, „neciviliziran čovjek“. Imena mostova kao Ponte dei Miracoli (Most čuda) ili Ponte dei Viventi (Most živih) uvedeni su kao nositelji značenja.

Mjesto radnje: Venecija

Razrađeni nisu samo likovi, već i pozornica i njezina scenerija: Venecija. Time su uvedena četiri značenjska kompleksa: prvo je propadanje. Venecija sa svojim bočatim lagunama i kanalima, svojim starim, propalim zidinama i crkvama je prepuštena propasti. Dojam se još više pojačava godišnjim dobom u koje je radnja smještena – jesen, ulice bez ljudi, hotel koji se zatvara, odjekujuća praznina između zidova i ona neutješnost koju je jedino jesenja kiša u stanju izazvati. Za malograđanku je Wendy Venecija „poput grada u hladetini, napuštenog od elitnog društva, a svi njegovi gosti su nestali ili mrtvi“. Heather voli Veneciju, „kao i Milton“ (koji je također bio slijep). Drugi značenjski kompleks jest neodvojivo zajedništvo sakralnog i profanog, u samom gradu, ali i u Johnovu zanimanju umjetničkog restauratora crkava i sakralne umjetnosti. U trećem je Venecija uređena kao isprepletena mreža ulica i kanala koja se pruža u daljinu, kroz koju se beskrajno može trčati i tražiti (baš kao što i John traži pansion nestalih sestara), kao labirint u kojem se lako može izgubiti (kao što su se izgubili John i Laura dok su tražili restoran) i naletjeti na opasnost, kao da stvarno postoji ubojiti Minotaur. Kao četvrti se značenjski kompleks na ovom mjestu čini Venecija koja se često prikazuje tamno, „s tako puno sjena“, kao što je Heather jednom rekla, kao stupica. Uvijek iznova i sve intenzivnije Heather upozorava Johna na opasnost ako ostane u gradu i neposredno prije njegove smrti Lauri u transu prožetim strahom predviđa: „Napustite Veneciju! Budite oprezni, oprezni!“ Prekasno. Venecija je prikazana kao mjesto prijetnje koje u konačnici proguta svoju žrtvu.

Njemački izvornik
Deutscher Ausgangstext

Werner Faulstich Grundkurs Filmanalyse

2. Auflage



W. Fink

UTB

Der zweite analytische Zugriff auf den Film gilt den Handelnden, den Figuren. Dabei ist in Rechnung zu stellen: Jeder Film hat aufgrund seiner begrenzten Zeitspanne von durchschnittlich ein- einhalb Stunden auch nur ein begrenztes Personeninventar; es können nicht beliebig viele Charaktere auftreten. Und der Film tut sich medienspezifisch – im Gegensatz etwa zum Buchroman – schwerer damit, Figuren in den Mittelpunkt zu stellen und allzu ausführlich und differenziert zu charakterisieren. Der Film als ein audiovisuelles Medium tendiert zum Sichtbaren, zum Äußerlichen und muss einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten. Deshalb sind Filme generell auch eher *Handlungsfilme* als *Figurenfilme*. Um so größer ist insofern auch die Bedeutung der als Handlungsträger tatsächlich eingesetzten Figuren.

Wer handelt im Film?

Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen, Stars, Setting 4.1

Sinnvollerweise unterscheidet man die Figuren in *Haupt-* und *Nebenfiguren*, wobei der Protagonist bzw. die Protagonistin zentrale Wichtigkeit beansprucht. In der Regel ist der *Protagonist* das Wahrnehmungszentrum im Film, die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält. Der Protagonist ist nicht unbedingt zugleich auch ein *Held*. Helden wie z. B. James Bond mit Jean Connery und anderen Schauspielern oder Rambo mit dem Schauspieler Sylvester Stallone sind definitionsgemäß positiv und strahlend gehalten, während der Protagonist auch unscheinbar gestaltet sein kann, alles andere als bewundernswert, vielleicht sogar eine Art Anti-Held, über den man lachen kann, so wie beispielsweise bei Woody Allen. Der Protagonist fungiert auch häufig als eine Art Leerstelle, die selbst relativ blass und aussagelos erscheint – eine Art „alter ego“ des Zuschauers, das an Stelle des Zuschauers agiert und die Fragen stellt, die dieser stellen würde, das den Zuschauer gleichsam durch das fiktionale Universum des Films führt und ihn damit in die Handlung einbindet; Captain Willard in *APOCALYPSE NOW* ist dafür ein gutes Beispiel. Der Protagonist kann also sehr vieles sein und sehr unterschiedliche Funktionen wahrnehmen.

Haupt- und Nebenfiguren

Protagonist und Held

Gelegentlich spielt ein Film auch mit der Neigung des Zuschauers, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren oder sich seiner

Führung zu unterwerfen und ihm zu vertrauen – beispielsweise dadurch, dass der Protagonist irgendwann im Verlauf des Films ums Leben kommt und der Zuschauer damit auf einmal auf sich allein gestellt ist, so wie bei George Romeros ZOMBIE, oder durch die Entlarvung des Protagonisten als Bösewicht oder Ungeheuer wie etwa am Schluß von SIEBEN, was den Zuschauer ebenfalls verunsichert und vor den Kopf stoßen muss.

Figurenpaarungen

Wie erkennt man den Protagonisten? Nicht immer gibt er sich auf den ersten Blick als solcher zu erkennen. Meistens zeigt sich sein Status in der Art der Dominanz im gesamten Film, in der Häufigkeit seines Auftretens oder auch in der Kontinuität seiner Präsenz. Man kann einen Film immer um die eine oder andere Nebenfigur einfach beschneiden, ohne dass der Film damit insgesamt unmöglich gemacht würde, nicht aber um den Protagonisten. Dies gilt um so mehr, wenn es sich um ein Protagonistenpaar handelt, etwa einen Mann und eine Frau oder zwei Freunde. Es kann also auch mehrere, möglicherweise sogar gleichrangige Protagonisten in einem Film geben. In einem solchen Fall verbergen sich in der Konstellation bereits Hinweise auf die Bedeutung des Films. Es gibt bekanntlich standardisierte *Paarungen*, die in der westlichen Kultur Tradition haben – zum Beispiel Max und Moritz, Dick und Doof, Sherlock Holmes und Watson, Winnetou und Old Shatterhand, Hanni und Nanni, Kara Ben Nemsi und Hadschi Halef Omar, Dr. Jekyll und Mr. Hyde (um nur einige zu nennen). Sie prägen maßgeblich den Handlungsrahmen, aber auch viele Bauformen und Normen und Werte.

Figuren-Konstellationen

Sodann gibt es aber noch andere Paarungen wie beispielsweise Liebhaber und Geliebte, Vamp und biedere Hausfrau, Verbrecher und Detektiv, der Gute und der Böse, der Reiche und der Arme, Herr und Diener, Star und Fan sowie weitere *Figuren-Konstellationen*, aus denen ein Großteil der Dramaturgie entfaltet wird: eine Frau zwischen zwei Männern, ein Mann zwischen zwei Frauen, „theauty and the beast“, der einzelne gegen die Gesellschaft usw.

Rollen

Zu beachten ist, dass viele Protagonisten stark von Rollen geprägt sind oder bestimmte Figurentypen repräsentieren. Klassische *Rollen* sind oft genrespezifisch vorgegeben (z. B. Cowboy, Sheriff, Doc, Bankräuber, Revolverheld, Saloonwirtin im Westen) oder weisen Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation auf, das heißt, Rollen sind oft soziale Verhaltensschemata und Berufe (der Arbeiter, der Banker, der Lehrer, der Kapitalist, die Hure, der Feigling, der Aufsteiger usw.). Klassische *Typen* wurden filmhistorisch als Startypologie ausgebildet, mit jeweils festgelegten

Typen

Images und Schemata; da gibt es etwa den Gentleman, den Rebell, den ewigen Verlierer, den Witzbold, den Super-Actionhelden, den Jungen von nebenan oder den einsamen Rächer bzw. die Sexbombe, den Vamp, die kameradschaftliche Gefährtin, die Mondäne, die Göttin, den Engel, die Lolita, die Femme fatale oder die „tough woman“. Ein Film kann solche Rollen und Typen aufgreifen – bei Nebenfiguren werden sie oft einfach funktional eingesetzt, bei Hauptfiguren wird aber auch mit ihnen gespielt, werden sie modifiziert, kritisiert, neu profiliert oder lächerlich gemacht.

Besonderes Interesse gilt häufig dem ersten Auftritt des Protagonisten und der Art seiner Charakterisierung. Aufgrund seiner Rolle als Wahrnehmungs- und Bedeutungszentrum im Film wird auf seine Gestaltung in aller Regel Wert gelegt, eben um die notwendige Glaubwürdigkeit und zugleich Attraktivität zu erzeugen. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der Anfang von *DER PATE* mit Marlon Brando in der Hauptrolle. Ein Bäcker kommt als Bittsteller zum Paten, den man als den Zuhörer zunächst nur in

Der erste Auftritt

Der Pate wird als der übermächtige Don eingeführt, gleichbedeutend mit dem allmächtigen Vater, der beschützen kann und bestrafen, der helfen kann oder untergehen läßt. Der Bäcker, dessen Tochter man zusammengeschlagen hat, bittet unterwürfig um Gerechtigkeit – die der Pate großmütig und mit Blick auf eine spätere Gegenleistung gewährt.

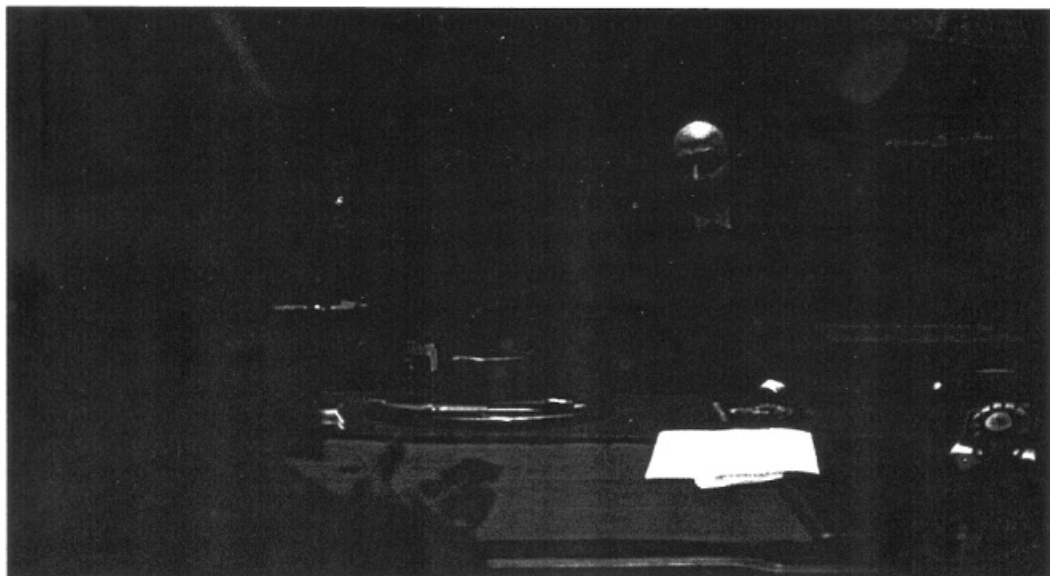


Abb. 25: Der Bäcker als Bittsteller beim Paten in *DER PATE* (Schuß)

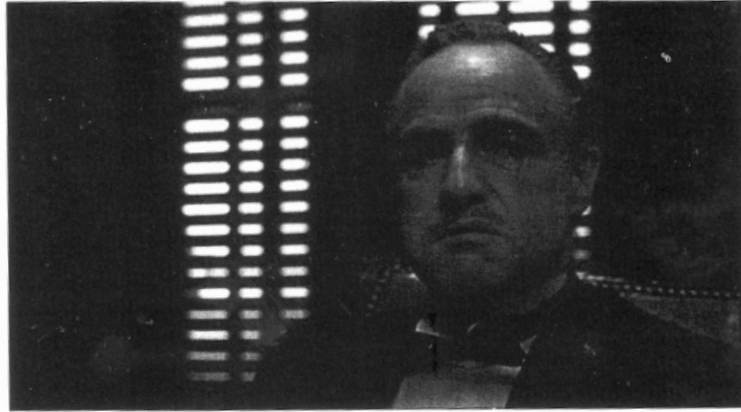


Abb. 26: Der Pate als sein Gegenüber in DER PATE (Gegenschuß)

Umrissen links im Vordergrund sieht (Schuss), dann erst als den mächtigen Paten (Gegenschuss). Noch bevor man das Gesicht sieht, erhält die Figur dadurch einen Nimbus und wird mit Bedeutung aufgeladen.

Arten der Charakterisierung Man kann – und das gilt für alle Haupt- und auch Nebenfiguren – grundsätzlich drei verschiedene Arten der Charakterisierung unterscheiden:

Selbstcharakterisierung – erstens die *Selbstcharakterisierung*: Jede Figur charakterisiert sich als die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw. – wie jeder Mensch im normalen Alltag auch;

Fremdcharakterisierung – zweitens die *Fremdcharakterisierung*: Eine Figur wird durch eine andere Figur im Film vorgestellt und beurteilt, beispielsweise positiv, möglicherweise im Kontrast zu einer dritten Figur, die ein Negativurteil beisteuert, und im Unterschied zu weiteren Personen mit wieder anderen Meinungsäußerungen;

Erzählercharakterisierung – drittens die *Erzählercharakterisierung*: Eine Figur kann durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden, etwa durch die Einstellungsgröße oder die Einstellungsperspektive, durch die Musik, durch die Beleuchtung und andere Stilmittel.

Viele, zumal anspruchsvollere Filme „spielen“ gleichsam mit solchen unterschiedlichen Charakterisierungsstrategien und den daraus folgenden Versionen einer Figur und ziehen mit der impliziten Aufforderung an das Publikum, sich selbst ein Urteil zu bilden und sich für das eine oder andere Bild zu entscheiden, den Zuschauer mit in die Handlung hinein.

Die Figurenanalyse soll charakteristische Merkmale einer Figur erkennen lassen; man muss die Figuren des Films so beschreiben können, wie man einem Freund einen neuen Bekannten beschreibt, den dieser noch nicht gesehen hat. Das beginnt bei Äußerlichkeiten wie Aussehen, Kleidung, Verhalten und reicht bis zu charakterlichen und anderen Persönlichkeitsmerkmalen. Man kann dabei die wichtige Unterscheidung zwischen „flat“ und „round characters“ (E. M. Forster) machen. „Flache“ oder *eindimensionale Figuren* sind meist typisiert, treten als Nebenfiguren auf und haben nur sekundäre Bedeutung für die Filmmessage. Sie können aber auch Hauptfiguren sein wie in den JAMES-BOND- oder den ROCKY-Filmen. „Runde“ oder *mehrdimensionale Figuren* dagegen gibt es nur als Protagonisten. Eine mehrdimensionale Figur kann durch zwei Merkmale ausgezeichnet sein: erstens eine gewisse *Komplexität*, das heißt, die Liste der Eigenschaften und Merkmale ist vergleichsweise lang, gekennzeichnet von großer Vielfalt und durchaus auch von Gegensätzen und Widersprüchen, die eine Figur erst wirklich lebendig erscheinen lassen; zweitens eine *persönlichkeitsmäßige Veränderung*, das heißt, die Figur ist am Ende des Films nicht mehr die, die sie noch am Anfang war. Typische Beispiele dafür wären der Junge, der zum Mann wird; das Mädchen, das sich zur Frau entwickelt; der Schüchterne, der sich am Schluß durchsetzt; auch der Held, der als Versager endet. Man

Eindimensionale
und komplexe
Figuren

Persönlichkeitsmäßige
Veränderung

Abb. 27: „Baby“ findet zu sich selbst durch den Tanz (DIRTY DANCING)





Abb. 28: Westernheld John Wayne im Vietnamfilm *DIE GRÜNEN TEUFEL*

hat solche Figuren deshalb auch als dynamische Figuren bezeichnet, im Unterschied zu statischen Figuren. NORA beispielsweise und viele spätere Frauenfilme folgen diesem Grundprinzip. Und zahlreiche Literaturverfilmungen wie beispielsweise *BAHNWÄRTER THIEL* oder *DIE MARQUISE VON O.* thematisieren zentral diesen inneren Wandel.

Auch die Besetzung einer Rolle durch einen Schauspieler, eine Schauspielerin kann charakterisierende Bedeutung haben: das sogenannte *Casting*. Es macht einen großen Unterschied aus, ob völlig unbekannte Darsteller eingesetzt werden oder solche Schauspieler, die dem Publikum aus anderen Filmen und anderen Rollen bereits bekannt sind. Eine Filmfigur wird also auch durch die Individualität des Schauspielers charakterisiert, und gelegentlich werden bewusst Bezüge hergestellt zwischen einer Filmfigur und denjenigen Rollen, die der Schauspieler bereits in früheren Filmen übernommen hat (z. B. wenn der Westernheld John Wayne auf einmal in dem Vietnamfilm *DIE GRÜNEN TEUFEL* auftaucht, wenn Marlon Brando als der Kämpfer von *ON THE WATERFRONT*, als der Revolutionär von *VIVA ZAPATA*, *BURN* und als der Piratenheld von *MEUTEREI AUF DER BOUNTY* seinen Helden-Mythos im *LETZTEN TANGO VON PARIS* demontiert oder wenn Arnold Schwarzenegger in *TERMINATOR I* den Bösewicht spielt und in *TERMINATOR II* plötzlich die Rolle des Guten übernommen hat). Natürlich tragen auch die schauspielerischen Fähigkeiten des jeweiligen Darstellers und seine gestalterische Interpretation wesentlich zur Charakterisierung einer Figur bei.



Abb. 29: Hans und seine kokette Verlobte Malwine aus der Stadt in SCHWARZWALD-MÄDEL



Abb. 30: Hans und das natürliche, echte Mädel vom Land in derselben Filmsequenz als Kontrast

Schließlich muß noch das *Setting* erwähnt werden, das bei der Figurenanalyse häufig vergessen wird. Dazu gibt es bislang noch die wenigsten Untersuchungen, obwohl seine Relevanz unbestritten ist. Mit dem *Setting* (früher eingeschränkt auch als „Ausstattung“ bezeichnet) ist die Situierung einer Figur in der Gesellschaft gemeint: geschlechtsspezifisch, altersspezifisch, berufsspezifisch, schichtspezifisch, ortsspezifisch, milieu- und szenespezifisch usw. Es macht jeweils einen großen Unterschied aus, ob eine Figur ein Mann ist oder eine Frau; ob sie sehr alt ist oder ob es sich um einen Jugendlichen handelt; ob sie der reichen High Society angehört oder einer Arbeiterfamilie, der Berufsgruppe der Studenten oder der der Handwerker; ob sie auf dem Land wohnt oder in der Großstadt; ob sie in der Drogenszene agiert oder im Sportlermilieu, ob das Gefängnis Handlungsort ist oder ein Supermarkt, usw. Manche Filme wie etwa *STÜRMISCHE HÖHEN* agieren zentral mit zwei gegensätzlichen Handlungsorten und siedeln Dreieckskonstellationen wie hier von Cathy zwischen Heathcliff und Edgar Linton strukturell in der Bipolarität von *Wuthering Heights* und *Thrushcross Grange* an.¹ Das gilt auch für Filme wie den klassischen Heimatfilm *SCHWARZWALDMÄDEL*, wo Land und Stadt über die Charaktere der verschiedenen Figuren und Figurenpaare genretypisch gespiegelt und entwickelt werden – bis die Naturverbundenheit als Ausdruck von Güte und Echtheit und

Das Setting

¹ Vgl. ausführlich Werner Faulstich: Das Tribschicksal des Bürgers: „Wuthering Heights“. In: Franz Josef Albersmeier (Hrsg.), *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main 1989, S. 221–244.

die Liebe zum Schwarzwaldmädel als die „wahre“ Liebe erkannt sind.²

Auch ein neuerer Film wie *COPYKILL* geht aus von den Klischees oppositioneller Geschlechterrollen, die im Verlauf der Charakterentwicklung durchbrochen und widerlegt werden, bis das Modell des typisch passiven weiblichen Opfers überwunden und durch die Solidarität von Frauen abgelöst wird.³

4.2 Beispiele

Zur Figurenanalyse sollen wieder drei verschiedene Beispiele vorgestellt werden. Beim ersten Beispiel handelt es sich um den Monumental-, Bibel- oder Sandalenfilm *SAMSON UND DELILAH*, der seine Message besonders deutlich in der Figurenanalyse zu erkennen gibt.⁴ Das zweite Beispiel ist erneut *DIVA*, wobei die Message so wie auf der Handlungs- auch auf der Figurenebene sichtbar wird, und das dritte Beispiel wieder *WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*, erneut ohne daß die Bedeutung dieses Films in ihrem Kern bereits über die Figurenanalyse zugänglich wird.

Figurenanalyse
von *SAMSON UND
DELILAH* (Beispiel 1)

SAMSON UND DELILAH war einer der US-Bestsellerfilme des Jahres 1950; er gestaltet den biblischen Stoff aus dem Alten Testament (Richter 12–16) um den starken Samson und die verräterische Delilah. Auf den ersten Blick, der sich freilich schnell als Irrtum erweist, handelt es sich dabei um einen Religionsfilm: Samson ist Richter bei den jüdischen Daniten, die von den heidnischen Philistern unter Führung des Sarans unterdrückt werden und sich nach ihrer Freiheit sehnen. Der zweite Blick lässt einen Liebesfilm vermuten: Samson wendet sich von seiner Verlobten Miriam ab und heiratet aus religionspolitischen Gründen die heidnische Priesterin Semada, deren Schwester Delilah in Samson verliebt ist. Durch Samsons Schuld kommen Semada und ihr Vater um, und die mittellose Delilah schwört bittere Rache. Sie verführt Samson und erfährt dabei das Geheimnis seiner Stärke, nämlich

² Siehe Ricarda Strobel: Heimat, Liebe und Glück: „Schwarzwaldmädel“. In: Fischer Film Geschichte, Bd. 3: Auf der Suche nach Werten. Frankfurt/Main 1990, S. 148–170.

³ Ausführlich Britta-Karolin Öhding: Thriller der neunziger Jahre. Bardowick 1998, S. 26–42.

⁴ Die Analyse stammt von Carola Herzogenrath: „Samson and Delilah“ – eine historische Analyse. In: Werner Faulstich (Hrsg.), Literaturerfolg und Geschichte. Bardowick 1991, S. 236–260.



Abb. 31: Samson und Delilah für kurze Zeit vereint (SAMSON UND DELILAH)

seine langen Haare. Als Miriam wieder auftaucht, wird Delilah eifersüchtig und betäubt Samson, schneidet ihm die Haare ab und übergibt ihn seinen Feinden, die ihn blenden und anketten. Delilah erfährt von seiner Blindheit, bereut nun ihre Tat und will ihn retten. Er verzeiht zwar Delilah, agiert aber dann als Führer der Daniten und reißt die Säulen des heidnischen Tempels ein. Dabei ums Leben kommen er selbst (weil er die „wahre“ Liebe Miriams verschmähte), Delilah (weil sie ihn verraten hat) und alle Philister (weil sie eben ungläubig sind).

Tatsächlich ist SAMSON UND DELILAH weder ein Religions- noch ein Liebesfilm, obwohl „Religion“ und „Liebe“ – charakteristisch für die damalige Nachkriegszeit – zwei zentrale Werte darstellen. Zentrales Thema ist vielmehr das Erwachsenwerden, das mit der Figur Samson ausgeführt wird und den Film auch handlungsstrukturell prägt: die Entwicklung vom infantilen, ichschwachen, fremdgesteuerten zum reifen, selbständigen, eigenverantwortlichen Menschen. Samson ist mit 459 Einstellungen (51,2% aller Einstellungen) klare Hauptfigur des Films, und seine innere Entwicklung macht die Message des Films aus: Zwar wird er als Mann von „Größe und Schwäche, Kraft und Gnadentum“ eingeführt, zeigt sich aber zunächst als übermütiger großer Junge, der die verbotene Frucht einer Philisterfrau der treu ergebenen jü-

dischen Verlobten vorzieht. Vertrauensselig und treuherzig wechselt er quasi die Fronten und mißachtet den Auftrag seines Gottes. Dafür wird er einer Reihe von Prüfungen und Versuchungen ausgesetzt, die ihn schrittweise reifen lassen. Der Umschwung erfolgt, als er auf der Flucht ist, alles verloren hat und nun die Unterstützung seines Gottes erfährt. Am Ende überwindet er seine Ich-Bezogenheit und Ich-Schwäche und findet sich selbst.

Persönlichkeitsrei-
fung und
Selbstfindung

Alle anderen Charaktere und auch Delilah sind dieser Figurenentwicklung zugeordnet. Miriam markiert als die ideale, gläubige, mutige, hübsche, treue Frau den einen Extrempunkt der Skala, Semada als die ganz und gar von gesellschaftlichen Konventionen abhängige kokette, selbstsüchtige, eitle Frau den anderen. Delilah als zweitwichtigste Person (in 327 Einstellungen = 36,5 % präsent) macht eine ähnliche Entwicklung durch wie Samson: vom „halben Kind“ und der selbstsüchtigen Frau am Anfang (in bunter, einfacher Kleidung) über die Intrigantin, triebhafte Verführerin und Verräterin (in weißen, kostbaren Luxus-Gewändern) bis hin zur Einsicht in ihre Schuld (im schwarzen Umhang mit klosterähnlicher Kapuze). Ebenso wie Samson findet sie gleichsam zu ihrer Bestimmung: Samson erhält von seinem Gott seine Stärke zurück und kann sein Volk befreien, Delilah ist auf spiritueller Ebene in jener „wahren“ Liebe vereint, die sie am Schluss für Samson empfinden kann. Dass beide tragischerweise den Tod dabei finden, macht den Tatbestand, dass beide ihr Ziel der Persönlichkeitsreife und Selbstfindung erreicht haben, für das Publikum der deutschen Nachkriegszeit um so glaubwürdiger.

Figurenanalyse
von DIVA
(Beispiel 2)

In dem Film DIVA, unserem zweiten Beispiel, ist der Protagonist keineswegs die titelgebende Diva selbst, die Opernsängerin Cynthia Hawkins, sondern der Postbote Jules. Er ist diejenige Figur, die am längsten präsent ist (39% der Zeit), ohne dabei allzu dominant zu sein; über ihn verknüpfen sich alle Handlungsstränge, er allein macht einen Wandel durch: Er zieht in die Welt hinaus, setzt sich mit dem Realitätsprinzip auseinander und kommt geläutert zurück. Äußerlich gesehen handelt es sich um einen jungen Mann Anfang zwanzig, von Beruf Postbote in Paris, unauffällig gekleidet, lebt allein in einem extravaganteren Loft mit skurriler Einrichtung, verhält sich freundlich und höflich, hat Kollegen und Freunde, und sein Hobby ist die Musik, die Oper – er ist ein „wahrer Fan“ der Diva. Charakterlich nimmt er sich unbeholfen und naiv aus, eher verträumt und unschuldiges Kind.

Alba charakterisiert ihn als „kleinen Frosch“ (ein Märchenhinweis), die Prostituierte nennt ihn „niedlich“ und „ein bißchen verklemmt“. Von einer charakterlichen oder psychologischen Entwicklung eines Individuums kann man auch bei ihm nicht sprechen. Er ist auch nur in der ersten Hälfte des Films Handlungsmotor. Zudem präsentiert er sich wenig komplex und vielmehr statisch. Jules ist kein Held, sondern eine Art Jedermann, an dem exemplarisch etwas exerziert und demonstriert wird. Er hat Leitfunktion für uns, die Zuschauer, und fungiert als Modell – wie Hänsel und Gretel, Schneewittchen, Rotkäppchen, das kleine Schneiderlein, Aschenputtel, die Bremer Stadtmusikanten oder Dornröschen. Die Morphologie des Märchens weist dem Protagonisten die Paradigmafunktion für die Vermittlung der Moral, der Message zu.

Alle anderen Figuren von *DIVA* sind stark typisiert und flach. Es gibt im wesentlichen zwei Gruppen: die Guten und die Bösen. Dazwischen stehen einige Nebenfiguren, die begrenzt auf die eine oder andere Szene nur handlungsfunktional sind (Nadja, die Prostituierte, der Impresario Weinstadt, der Informant). Die Guten sind so gut, dass es eigentlich kaum zu ertragen wäre, wüsste man nicht um den Märchencharakter des Films. Die brave und etwas dummliche Polizeibeamtin Paula und ihr noch dümmere Kollege sollen eigentlich nur beweisen, daß die Polizei nicht ganz und gar korrupt und kriminell ist, dass die Polizei als Institution das Gute will. Cynthia ist die „Diva“, in Anlehnung an Mozarts „Zauberflöte“ charakterisiert als „die Königin der Nacht“ (ebenfalls ein Märchenhinweis). Sie ist ausdrucksstark, würdevoll, humorvoll, sensibel, selbstbewußt, aber in gewisser Weise ähnlich naiv wie Jules, was ihre Kunst angeht. Sie ist explizit keine exzentrische oder zickig-verwöhnte, launenhafte Diva. Das Konzertplakat und die Choreographie ihres Auftritts auf der Konzertbühne entwerfen sie vielmehr in „göttlicher Pose“, voller Würde und Einmaligkeit (vgl. oben Bild 20). Jules rinnt eine Träne der Ergriffenheit über die Wange, als er sie singen hört. Zuschauer charakterisieren sie als „himmlisch“, bewundernswert und „einfach umwerfend“. Nicht zufällig dominiert hier die Farbe Weiß (Robe, Regenschirm, Flügel, Perlenkette etc.). Sie ist fast ausnahmslos umgeben von Blumen, um ihre Naturverbundenheit und Schönheit zu unterstreichen. Zahlreiche Versatzstücke wie Perlen, Schmetterlinge, Spiegel, die Nachtigall oder die Taube verweisen märchentypisch auf die Dimension der Seele. Die Arie „La Wally“ aus der Oper „Die Geyer-Wally“ (1892) von Alfredo Catalani, mit der Cynthia immer in Verbindung gebracht wird, thematisiert ebenfalls etwas

Märchenfiguren



Abb. 32: Gorodish am Anfang seines Puzzles in DIVA

Überirdisches, nämlich die von menschlichen Partikularinteressen bedrohte Liebe. Die Diva repräsentiert das Ideal und höchste Gut: die Musik als göttliche Sprache, als Kultgegenstand, die Musikpräsentation als einmaliges, von der sakralen Aura geprägtes Erlebnis. Das Märchenhafte, das Wunderbare erscheint hier im Gewand der Musik.

Nicht minder interessant und wichtig sind Alba und Gorodish, die als Verrätselungsfaktoren eingesetzt sind. Sie entstammen einer anderen Dimension, die durch Interesselosigkeit, Natürlichkeit, Spontaneität, Engagement, Verantwortungsgefühl und einen gewissen Grad an mystischen Elementen, also durch Fremdheit, gekennzeichnet ist (z. B. durch sphärische Musikklänge), aber doch mit der Welt eines Jules verbunden ist. Alba und Gorodish sind komplementär aufgebaut. Alba, weder kleines Mädchen noch Teenie noch erwachsene Frau, fungiert eher geschlechtslos als „schillerndes Wesen“, eine Art Götterbote oder Engel, die über gewissen Regeln und Gesetzen steht (z. B. Diebstahl der Platte und der Rolex) und die Botschaften hin und her bringt – zwischen Jules und Gorodish. Ihre vielen Hinweise auf Märchen (z. B. Hexen, vergiftete Äpfel, verzauberte Schlösser) und ihre Vorliebe für Geschichten, die wichtiger scheinen als die Realität, lassen sich kaum überhören. Sie ist ein Jenseits-Wesen, eine Art Fee in



Bild 33: Gorodish mit dem vollendeten Werk am Ende von Diva

einem sakralen Universum. Ihr „Vater“ oder „Herr“ ist Gorodish, ein Vertreter des Mystischen, des Surrealen, der gleichwohl immer wieder in unsere menschliche Realität eingreift und die Fäden zieht, der allwissend zu sein scheint und souverän auch gegenüber kriminellen Teilen der Gesellschaft. Wie Jules lebt er in einem Loft, das aber weitgehend leer ist, und ist damit beschäftigt, ein riesiges Puzzle zusammenzusetzen, das eine gewaltige Meereswelle mit einer Taube zeigt.

Seine Grundfarbe ist überall Blau (Zigaretenschachtel, T-Shirt, Meer, Jackett usw.) – Symbol für die Unendlichkeit von Himmel und Meer. Alba charakterisiert ihn als „coolen Typ, der davon träumt, die Wellen aufzuhalten“. Tatsächlich hat ein Schaukasten mit einer stets um Balance ringenden Wellenbewegung in seinem Loft eine symbolische Bedeutung. Und er belehrt Jules über die Kunst des Zen beim Baguetteschmieren. Handlungsmäßig setzt er sich mit den Taiwanesen und den Gangstern des Mädchenhandelsrings auseinander und rettet märchentypisch als „deus ex machina“ Jules das Leben. Seine Überlegenheit und sein Eingreifen charakterisieren ihn als klassischen Magier. Atmosphärisch ist seine Welt aber eher von Kontemplation und Zeitstillstand oder Zeitlosigkeit gekennzeichnet; die Kamera umkreist ihn in seinem Loft und charakterisiert ihn damit als ruhenden Pol. Gorodish hat



Abb. 34: Die typisierten Taiwanesen in DIVA

im modernen Märchen DIVA die klassische Rolle des weisen Königs inne. Nicht zuletzt entspricht dem Märchencharakter des Films, daß die guten Figuren siegen.

Die Bösen sind ebenso unübersehbar böse wie die Guten gut sind. Und ihre Bosheit ist genauso stilisiert wie die Gutheit der Guten. Der Polizeikommissar Saporta ist Prototyp des Verbrechers und erfüllt das Klischee des korrupten Bullen in unserer modernen Großstadtwelt, wie wir es alle kennen. Die Taiwanesen mit ihrer Jagd nach Raubkopien und ihrem Drang, mit modernster Technik Kommerzinteressen weltweit durchzusetzen, fortlaufend charakterisiert mit ihren dunklen Sonnenbrillen, sind „Japaner, wie sie im Buche stehen“. Und die beiden Killer, insbesondere der kleinere mit seinem tödlichen Dorn, sind so offensichtlich Killer, dass sie selbst eigentlich gar nichts tun müssten, um als solche schon identifiziert werden zu können. Wieder entspricht es dem Märchen, dass alle Bösen umkommen bzw. bestraft werden.

Figurenanalyse
VON WENN DIE
GONDELN TRAUER
TRAGEN (Beispiel 3)

Sehr viel komplexer ist die Figurengestaltung im dritten Filmbeispiel: WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN. Der Film nutzt dabei explizit Venedig als die Bühne, auf der die Handlung mit ihren Handlungsträgern inszeniert wird. Bereits aus der Handlungsanalyse oben ist deutlich geworden, dass die erzählte Geschichte



Abb. 35: Die typisierten Killer in DIVA

zuallererst Johns Geschichte ist. Alle übrigen Figuren sind strategisch in Zuordnung zu ihm inszeniert. Das gilt insbesondere für die Schwestern *Wendy und Heather*. Dabei handelt es sich um zwei ältere Schottinnen auf Besuch in Venedig. Als Handlungsversatzstücke dienen sie zunächst einmal immer wieder als eine Art alkalisches Element, an dem sich der Fortgang des Geschehens entzündet. Das fortwährende Zusammentreffen Lauras und Johns mit ihnen während des Umschwungs in Phase III und ihre besondere Rolle auch bei der Detektivgeschichte in Phase IV können das vielleicht besonders anschaulich belegen. Sodann fungieren sie aber auch als Kontrastpaar zu Laura und John, als komödiantisches Element in einer offensichtlich traurigen Handlung. Für John sind sie „zwei neurotische alte Weiber“, für Laura helfen sie, „die Leere um mich herum loszuwerden“. Am wichtigsten an den Schwestern allerdings ist ihr Paarcharakter. Sie stellen eine untrennbare Einheit von Gegensätzen dar, von Alltäglichkeit und Besonderem. Die altjüngferliche Wendy steht für die absolute Normalität und Trivialität des Durchschnittlichen. Sie legt Wert auf Konventionen, schwankt zwischen gouvrenantenhafter Strenge und mütterlicher Sorge für Heather, ist patent, energisch, auch ein wenig rechthaberisch bis zur Grenze biederlich-bornierter Überheblichkeit. Sie fungiert als Kontrast zu Heather mit ihrem zweiten Gesicht, die sich nur in ihrer eigenen Welt sicher zu fühlen scheint und der Hilfe Wendys unrettbar bedarf. Damit fungiert sie als Beglaubigung dessen, wofür Heather steht: ein Medium für Visionen, die sie selbst nicht kontrollieren kann, ein Spannungselement, gelegentlich unheimlich, stellenweise, bei Großaufnahmen oder Detailaufnahmen der Augen, sogar etwas gruselig und im Verlauf der Detektivgeschichte in Phase IV potentiell gefährlich (freilich nur aus Johns Perspektive). Die blinde Seherin verweist symbolisch auf ein „inneres Licht“, im Frühchristentum Ausdruck geistiger Erleuchtung durch die Heilslehre. Heather selbst sieht ihre Gabe durchaus differenziert, als „ein Fluch und eine Gabe“. Wendy und Heather leben in einer Symbiose, die durch den Kontrast das Unheimliche der hellseherischen Fähigkeiten rhetorisch ins Selbstverständliche wendet. Wendy ist als Überredungsstrategie angelegt mit dem Ziel, dass wir, die Zuschauer, Heather und das Phänomen einer Blinden, die „sehen“ kann, akzeptieren. Wendys Brosche, auf die im Film mehrmals abgehoben wird, zeigt bezeichnenderweise eine goldfarbene Meerjungfrau mit Perlen, die Echidna aus der griechischen Mythologie, als Ausdruck für die Doppelnatur des Menschen.

Die Schwestern
Wendy und
Heather

Der Bischof Sehr viel einfacher angelegt sind dagegen Nebenfiguren wie der Bischof und der Kommissar. Der *Bischof* fungiert als Personifikation der Kirche, des Kreuzes, des Sakralen, des Jenseits – und damit ebenfalls als Beglaubigung einer zweiten Dimension, denn auch er hat andeutungsweise das zweite Gesicht. Er dient als Bezugspunkt zur charakterlichen Ausdifferenzierung von John und Laura, die völlig unterschiedlich auf den Bischof reagieren: Für John ist er der Arbeitgeber, der ihm aufgrund seines im Grunde doch nur begrenzten Interesses für die Kirchenrestauration eher unverständlich erscheint; John erweist sich hier als absolut „normal“ und „realistisch“, als pragmatisch, ganz im Rahmen des Erwartbaren. Auch für Laura ist der Bischof unverständlich: „Bei deinem Bischof fühl’ ich mich immer etwas unbehaglich“, sagt sie zu John, der antwortet: „Wahrscheinlich fühlt sich selbst der liebe Gott nicht ganz wohl bei ihm.“ Aber sie verhält sich bei der Begegnung mit ihm so ganz anders, als es eigentlich ihre Art wäre, dass John es kopfschüttelnd und verwundert thematisiert: Hier wird ein enormes Veränderungspotential Lauras indiziert, das – so wird später ersichtlich – dadurch aktiviert worden ist, dass auch der Bischof an Prophezeiungen glaubt. – Übrigens gilt das auf wieder andere Weise auch für den *Kommissar*, der in dem Personengeflecht eine weitere Variante darstellt, mit derselben Funktion der Verrätselung (etwa wenn er im Zusammenhang mit den Phantombildern der beiden Schwestern den kuriosen Hinweis gibt, ein Künstler bewirke, dass die Lebenden aussähen wie die Toten, oder wenn er John die Frage stellt: „Was fürchten Sie wirklich?“).

Der Kommissar

Laura *Laura* ist als komplexe Figur differenziert gezeichnet, das heißt, vor allem sie ist dynamisch und entwickelt sich. Anfänglich erscheint sie eher kindlich, unselbständig und von John abhängig, sensibel und zerbrechlich, teils unterwürfig und passiv, aber auch hilfsbereit und engagiert. Der knabenhafte Körper Julie Christies bringt das perfekt zum Ausdruck. Bereits in der Eingangssequenz wird jedoch ihr Entwicklungspotential angedeutet, wenn sie ein Buch mit dem Titel „Beyond the Fragile Geometry of Space“ zu Rate zieht, um die Frage ihrer Tochter zu beantworten: „Wenn die Erde rund ist, warum ist das Eis auf einem See dann flach?“ Sie liebt Kinder und Tiere, gibt sie dem Bischof zur Antwort, als der sie fragt, ob sie Christin sei. Kurze Zeit nach ihrer Begegnung mit den beiden Schwestern und „der Gabe“ aber verändert sie sich hin zu einer eigenständigen, selbstbewußten und überlegenen Persönlichkeit. Ihre wachsende Distanz zu John beruht vor allem auf einer zunehmenden Emanzipation von ihm und dem, was er re-

präsentiert. Gegen Schluß erhält Laura von der Polizei ihr Photo zurück, mit dem nach ihr gefahndet worden war; es zeigt die „alte“ Laura und wird von der „neuen“ belächelt. Bezeichnenderweise hat diese Szene einen Vorläufer: John findet das Photo Lauras im Papierkorb ihres Hotelzimmers, offensichtlich von ihr weggeworfen, streicht es wieder glatt und steckt es ein. Und wiederum parallelisiert die Filmästhetik das Gezeigte, wenn Laura anfangs im Film oft in leichter Aufsicht gezeigt wird, also eher „kleiner“, als später, vor allem im Schlußteil, wo sie leicht von unten angeschnitten wird und entsprechend prominenter und souveräner wirkt.

John schließlich ist Protagonist der Show. Er ist die zentrale Figur von WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN im Sinne des alter ego für den Zuschauer. Er wird als absoluter Realist in Szene gebracht, zwar mit patriarchalisch-chauvinistischen Zügen, aber als besorgter Vater und liebender Ehemann, selbstgewiss, nüchtern und kantig – mit Donald Sutherland hervorragend besetzt. Für ihn gilt, konfrontiert mit „der Gabe“, der Schlüsselsatz: „Ich glaube nur, was ich sehe“ (oder „Sehen heißt glauben“). Charakteristischerweise erscheint er immer wieder zusammen mit einer Uhr im Bild, beispielsweise nach der Liebesbegegnung: Die Uhr steht für die selbstgeschaffene zeitliche Ordnung, für Logik und Planung, für Kalkül und Zwänge. Gleichwohl ist John ambivalent gezeichnet. Das gilt bereits für seine „Vision“ in der Eingangssequenz, beim Tod seiner Tochter, natürlich auch für sein späteres Erlebnis mit Laura und der Begräbnis-Gondel auf dem Canale Grande, und für zahlreiche weitere Brüche in seinem Charakter: etwa wenn er Laura fast belustigt von seiner Arbeit erzählt: „Ich restauriere eine Fälschung“, oder wenn er eingesteht: „Der bewußtlose Körper reagiert viel schneller als der Verstand“, oder wenn er auf die Frage Heathers: „Mögen Sie Katzen, Mr. Baxter“, antwortet: „Ja, aber sie mögen mich nicht besonders, kann man nichts machen“ – Katzen können im Dunkeln sehen, John nicht. Je beharrlicher er auf seinem Standpunkt besteht, jede Annahme einer übersinnlichen Dimension oder Wirklichkeit sei Humbug, desto nachdrücklicher stellt er diesen Standpunkt – im Kontrast zu den Positionen Lauras, Heathers, Wendys, des Bischofs, des Kommissars – zur Diskussion. Das verwirrt den Zuschauer, irritiert und bringt in Distanz. Aus seiner Erkenntnis „Nichts ist, was es scheint“ zieht John freilich im Verlauf des Dramas keinerlei Konsequenz. Sein anfänglich so attraktiv wegweisender, verlässlicher Realitätssinn wird vielmehr immer deutlicher geschwächt und zunehmend fragwürdig. Spätestens als sich seine Version von Wirklichkeit

(Laura entführt) nicht bestätigt, wird auch seine Ablehnung gegenüber „der Gabe“ dubios. Warum wirklich musste John am Ende sterben?

Telling Names Nur nebenbei sei hier vermerkt, daß die Personennamen in WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN überwiegend als „telling names“ symbolisiert sind: Christine ist die Leidende, die potentiell Erlösende, Laura die Bekränzte, die Erleuchtete, John sowohl der Lieblingsjünger Johannes als auch der Normal- oder Durchschnittsmensch, Wendy die Reisende, die „ihres Weges geht“, und Heather die Heidin, ein „unzivilisierter Mensch“. Auch Brückennamen wie die Ponte de Miracolo (Brücke des Geheimnisses) oder die Ponte de Vivante (Brücke der Lebenden) werden bedeutungsträchtig eingesetzt.

Das Setting: Venedig Doch elaboriert sind nicht nur die Figuren, sondern auch die Bühne und ihre Ausstattung: Venedig. Vier Bedeutungskomplexe werden damit in den Film eingebracht: erstens der Verfall. Venedig mit seinen brackigen Lagunen und Kanälen, seinen alten, verfallenen Gemäuern und Kirchen ist dem Untergang geweiht. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die Jahreszeit, in die die Handlung verlegt ist – Herbst, menschenleere Gassen, ein Hotel, das schließt, hallende Leere zwischen den Mauern und jene Trostlosigkeit, die nur der Herbstregen hervorzurufen imstande ist. Für die alltagstriviale Wendy ist Venedig „wie eine Stadt in Aspiq, von einer Abendgesellschaft übriggelassen, und alle Gäste sind fort oder tot“. Heather aber liebt Venedig, so „wie Milton“ (der ebenfalls blind war). Zweiter Bedeutungskomplex ist das untrennbare Miteinander von Sakralem und Profanem, in der Stadt selbst, aber auch im Beruf Johns als künstlerischem Restaurator von Kirchen und sakraler Kunst. Drittens ist Venedig als ein verschachteltes, weit verlaufendes Netz von Gassen und Kanälen angelegt, durch die man endlos laufen und suchen kann (so wie John bei der Suche nach der Pension der verschwundenen Schwestern), als ein Labyrinth, in dem man sich verirrt (so wie Laura und John bei der Suche nach einem Restaurant) und in Gefahr gerät, als gebe es den mörderischen Minotaurus wirklich. Viertens schließlich erscheint Venedig, das hier häufig dunkel gezeigt wird, „mit so vielen Schatten“, wie Heather einmal sagt, als eine Falle. Immer wieder, und stets drängender, warnt Heather davor, in der Stadt zu bleiben, sieht John in Gefahr und prophezeit noch unmittelbar vor seinem Tod gegenüber Laura in schreckgeschüttelter Trance: „Verlassen Sie Venedig! Seien Sie vorsichtig, vorsichtig!“ Zu spät. Venedig wird inszeniert als ein Ort der Bedrohung, der sein Opfer schließlich verschlingt.

Prijevod s hrvatskog na njemački
Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Škrabalo, Ivo (2006): Dvanaest filmskih portreta.
Zagreb: V.B.Z. Str. 101-114, 133-144.

Tomislav Pinter:

Auf der Suche nach seinem Licht

Das Phänomen, das mich im Film am meisten beschäftigt, ist das Licht.

Tomislav Pinter, 1978

Nur wenige Menschen können sich daran erinnern, was sie an einem bestimmten Tag, der später als Wendepunkt in die Geschichtsbücher einging, genau getan haben. Aber es gibt auch solche Personen wie z.B. den erstklassigen kroatischen Film-Kameramann Tomislav Pinter, der von wenigstens einem solchen Datum noch weiß, wo er war, was er getan hat und – was sie ihm angetan haben! Er war noch nicht einmal 15 Jahre alt, als er an diesem historischen Donnerstag, dem 10. April 1941, ins Kino ging, was er sehr oft, fast täglich, tat. Er wollte sich den amerikanischen Film *Der Draufgänger (Boom Town)* des Regisseurs John Conway ansehen, in dem Clark Gable, Spencer Tracy, Claudette Colbert und Hedy Lamarr spielten, doch er wurde daran gehindert, und zwar von der Geschichte! Genau an diesem Tag marschierte die deutsche Wehrmacht in Zagreb ein, das Königreich Jugoslawien stand vor seiner Auflösung und der ehemalige Offizier der österreichisch-ungarischen Armee Slavko Kvaternik rief im Namen des Poglavnik¹ Dr. Ante Pavelić über Radio Zagreb den Unabhängigen Staat Kroatien aus, sodass der Kinobetreiber es als angemessen empfand, die Filmvorführung abzubrechen. So wurde der Junge auf die Straße gesetzt und verließ den Kinosaal empört und unzufrieden, weil er weder begreifen noch akzeptieren konnte, dass es auf der Welt etwas Wichtigeres gäbe als den Film. Diesen festen Standpunkt vertrat er während seines ganzen privaten, aber auch professionellen Lebens...

Geboren am 16. Juni 1926 als Sohn eines Professors für physikalische Chemie an der Medizinischen Fakultät in Zagreb, verlor der kleine Tomislav früh seine Mutter. Da er sich mit seiner Stiefmutter nicht so gut verstand, verließ er sein Heim, sobald er volljährig wurde, um seinem Vater die tägliche Entscheidung zwischen Frau und Sohn zu ersparen. Der Krieg war gerade vorbei (wegen seines Alters bestand für ihn keine Wehrpflicht), und es sah so aus, als ob alle Chancen auf der Seite der Jugend stehen. An der Akademie der

¹ Befehlshaber der gesamten Wehrmacht des Unabhängigen Staats Kroatien (NDH)

bildenden Künste in Zagreb bestand er die wichtigste Prüfung – die Aufnahmeprüfung – aber er konnte nicht studieren, weil er arbeiten musste, um sich seinen Lebensunterhalt finanzieren zu können. Darüber, was er in Zukunft beruflich machen wollte, musste er nicht zweimal nachdenken. Mit seinem Wunsch, Film-Kameramann zu werden, wandte er sich an Kosta Hlavaty, den Generaldirektor des Filmstudios *Jadran Film*, das im Stadtteil Jordanovac lag. Dieser verlangte von ihm seine Fotomappe, aber der künftige erstklassige Kamerameister gestand unbefangen, er könne keine vorlegen, da er bisher noch nie einen Fotoapparat in der Hand gehabt und auch keine Ahnung habe, wie eine Filmrolle aussehe, aber er habe schon unzählige Filme gesehen und sich ein bisschen mit Malerei beschäftigt. Zu jener Zeit galt das offensichtlich als ausreichende Qualifikation, da er bereits am nächsten Tag eingestellt und bald darauf zur Buchhaltung geschickt wurde, um sein erstes Gehalt entgegenzunehmen.

Anstatt der schulischen Ausbildung wurden die neuen jungen Mitarbeiter wie folgt ausgebildet: Jeder musste eine bestimmte Zeit lang in allen Abteilungen arbeiten. Bald absolvierte *Pi'co* (diesen Spitznamen hat er während seiner ganzen Karriere behalten) das Fotolabor, die Ton- und Beleuchtungsabteilung und begann dann als Assistent von Hrvoje Sarić zu arbeiten, von dem er in acht Monaten nach eigenen Angaben viel gelernt hat. Weil Oktavijan Miletić zu jener Zeit eine zu große Autorität war, konnte ihm der junge Enthusiast nicht näher kommen, was er auch nicht wollte - wie er selbst beteuert - da er Angst hatte, Miletić könnte ihm seine Individualität nehmen. Der Anfang der selbstständigen Arbeit Pinters wurde durch einen unvorhersehbaren Vorfall bestimmt, was oft in den Lebensläufen derjenigen vorkommt, die die aufsehererregende Bezeichnung *self made man* tragen. Pinter hat das wie folgt beschrieben:

„Ich hatte einmal das Glück, dass alle Kameraleute an einem anderen Drehort im Einsatz waren und der Chef der Bulgarischen Kommunistischen Partei Georgi Dimitrow gerade in Zagreb angekommen war. Ich sollte ihn filmen und hatte nur eine Bell & Howell - Kamera mit einem Federwerksmotor, die nach zwei Metern belichtetem Film regelrechte Bocksprünge machte. Irgendwie ist es mir gelungen, das zu reparieren und sogar eine gute Drehposition bei der Ankunft Dimitrows zu finden. Die Aufnahme sah gut aus und sie haben mir dann eine Arriflex-Kamera gegeben, um einen Film über die Ernte zu drehen. Ich hatte das Glück, dass das Getreide gelb war und schwarze Wolken aufgezogen sind. Das alles sah sehr sympathisch aus, sodass ich auch andere Aufträge bekam. Sie sagten,

ich sei talentiert und sollte Miletićs Assistent werden. Aber nachdem ich einmal die Kamera in den Händen gehalten hatte, wollte ich sie nicht mehr loslassen.“

Pinter als junger Kameramann

Pinter hat die Kamera tatsächlich fest angepackt und seitdem seine Biografie mit ihr geschrieben. Alles, was ihm im Leben passierte, ist mit der Kamera und dem Filmberuf verbunden. Er verschlang alle Zeitschriften über Fotografie und ähnliche, auf die er gestoßen ist, sammelte große und teure Bücher über die bildenden Künste und auch heute sieht er sich täglich mindestens einen Film an. Nach einer größeren Anzahl gedrehter dokumentarischer Beiträge für Monatsschauen leistete er seinen Wehrdienst. Schon bald nahm er eine Stelle im Belgrader Militärfilmzentrum *Zastava film* an, wo er das tat, was er allein konnte und liebte, sodass er auch nach der Entlassung aus dem Wehrdienst einige Zeit dort als ihr Kameramann verbrachte.

Die richtige Initiation für einen Kameramann ist natürlich sein erster Spielfilm und dies hat Pinter durch ein Zusammentreffen von Umständen zweimal erlebt. Mitte der 50er Jahre drehte er vier Monate lang auf der Insel Hvar den Film *Mala Jole*²³, was seine erste Aufgabe als Kameramann bei einem Spielfilm war. Dieses unbeschiedene Erstlingswerk des Regisseurs Nikša Fulgosi wurde jedoch nie beendet, weil *Jadran Film* während der Dreharbeiten den neuen, ehrgeizigen Generaldirektor Ivo Vrhovec einstellte. Vrhovec entschloss sich, nachdem er sich Tausend Filmeinstellungen angesehen hatte, das ganze Projekt *in den Bunker zu stecken* beziehungsweise zu zensieren. Damit wollte er wohl deutlich machen, wie hoch seine Ansprüche sind und über welche Macht er verfügt.

Auf seine nächste Chance musste Pinter volle fünf Jahre warten. Aus diesem Grund verbrachte er in diesem Zeitraum 18 Monate in Damaskus, da er vom syrischen Kulturministerium beauftragt worden war, bei der Entwicklung der dortigen Filmindustrie zu helfen. Als er 1960 seinen Debütfilm *Höhe 905* des Regisseurs Mate Relja drehte, war das nicht nur seine „große Reifeprüfung“, sondern auch der Beginn einer intensiven Phase,

² Alle in den Fußnoten angeführten deutschen Übersetzungen der im Ausgangstext erwähnten Filmtitel, mit Ausnahme von „*Die alten Weiber*“, stammen vom Übersetzer.

³ Kleine Jole

in der er kreativ mit der Kamera arbeitete, sodass er in den nächsten drei Jahren jeweils einen Spielfilm drehte (*ABC des Schreckens* von Fadil Hadžić 1961, *Eifersüchtige Liebe* von Tomo Janjić 1962 und *Der doppelte Kreis* von Nikola Tanhofer im Jahre 1963). Führende Regisseure und Produzenten aus verschiedenen Republiken entdeckten in diesen Filmen die besonderen Qualitäten von Pinter, was dazu führte, dass er nach diesen drei Filmen bis zu drei Filme jährlich drehte. Dadurch etablierte er sich in den für den kroatischen Film bedeutenden 60er Jahren als führender Bild- und Beleuchtungskünstler, aber auch mehr als das. Die Geburt, Entwicklung und Anerkennung des modernen Films, der zu dieser Zeit sowohl in der kroatischen als auch in der serbischen Kinematografie gleichermaßen präsent war, sind sowohl in Zagreb als auch in Belgrad eng mit Pinters Leistungen als Kameramann verbunden. Er stand bei einigen der besten Filme dieser Zeit hinter der Kamera wie z.B. *Prometej s otoka Viševica*⁴ (1964) und *Ponedjeljak ili utorak*⁵ (1966) des Regisseurs Vatroslav Mimica, beim Episodenfilm *Ključ*⁶ (1965, zweite Episode *Čekati*⁷) von Krsto Papić, *Rondo* (1966) von Zvonimir Berković oder *Die Birke* (1967) von Ante Babaja. Es ist ihm gelungen, sich an die Visionen der Regisseure und die Wünsche verschiedener Persönlichkeiten des Autorenfilms anzupassen und dennoch hatten alle seine Werke eine gemeinsame moderne visuelle Charakteristik, durch die sie sich von der bisherigen vorherrschenden Ästhetik unterschieden haben. Dasselbe gilt für Pinters Beitrag zu einigen bahnbrechenden Filmen serbischer Autoren: *Pravo stanje stvari*⁸ (1964) von Vladan Slijepčević, *Drei* (1965) und *Ich traf sogar glückliche Zigeuner* (1967) von Aleksandar Petrović. Die große Bedeutung von Tomislav Pinter für den jugoslawischen Film während der Epoche des *Autorenfilms* ist auch an seinen zahlreichen Auszeichnungen festzumachen. Allein zwischen 1964 und 1967 erhielt er für sechs seiner Filme den Goldene-Arena-Preis beim Filmfestival in Pula, mit dem er insgesamt acht Mal ausgezeichnet wurde.

Pinters charakteristische Einstellungen in *Rondo* (1966) von Zvonimir Berković

⁴ Prometheus von der Insel Viševica

⁵ Montag oder Dienstag

⁶ Schlüssel

⁷ Warten

⁸ Der wahre Sachverhalt

Es ist schwer auszumachen oder pointiert wiederzugeben, warum Tomislav Pinter als *Synonym für die Kamerakunst* steht, wie er von einem seiner Kollegen, ebenfalls einem hervorragenden Kameramann, damals bezeichnet wurde. Eine wichtige Rolle dabei spielen seine uneingeschränkte, fast fanatische Begeisterung für die Kamera und den Beruf des Filmkameramannes, aber auch die sichtbaren Resultate seiner Arbeit, die oft für die ausgezeichnete Bewertung des ganzen Films, bei dem er Kamera führte, ausschlaggebend waren. Und dennoch wurde seine Kamerakunst einmal als *Stil ohne Stil* charakterisiert, und zwar nicht um seine Arbeit als ausdruckslos zu bezeichnen oder seine Kreativität in Frage zu stellen, sondern nur deswegen, weil er sich immer perfekt an die Grundideen und Visionen verschiedener Filmregisseure, die vom Thema und Genre her unterschiedliche Filme machten, angepasst hat. So macht das ein hervorragender und sorgfältiger Kameramann, der ein souveräner Kenner seines Metiers ist. Für Pinter ist aber charakteristisch, dass in all diesen Werken, die sich durch die verschiedenen Ansätze der Regieführung unterscheiden, seine spezifische und einzigartige Kamerahandschrift doch zu erkennen ist. Dank dieser Handschrift gehört er zu den besten europäischen Meistern der Kameraführung von unumstrittenem Weltruhm. Bei der Anpassung an die Vision des Regisseurs ist es ihm während der kreativen Interaktion mit diesem immer gelungen, einige zusätzliche visuelle Werte in den Film einzuführen, egal ob es sich dabei um einen niedrigempfindlichen Tonfilmstreifen (*Prometheus von der Insel Viševica*) oder um die Suche nach spezifischem Licht (wie z.B. das *Sfumato* in *Rondo* oder die gesättigten Farben in *Die Birke*) handelte und er ließ sich ohne jegliche Hemmung oft von den Meisterwerken bildender Künstler wie z.B. Miljenko Stančić, flämischer Maler oder kroatischer Naiver Maler inspirieren. Zum Leben von Tomislav Pinter als Kameramann gehören Filme mit stilisierten Aufnahmen, aber auch Filme roher realistischer Faktur, in denen das Auge und die Hand eines echten Künstlers erkennbar werden.

Pinters Stil ohne Stil (von oben):

Prometheus von der Insel Viševica (1964) von V. Mimica; Orson Welles in *Der Kaufmann von Venedig* (1969); *Der Steppenwolf* (1974) von Fred Heines; *Mečava*⁹ (1977) von A. Vrdoljak

Ich traf sogar glückliche Zigeuner (1967) von Aleksandar Petrović

⁹ Schneesturm

Das unbestreitbare Ansehen, das Tomislav Pinter während der 60er Jahre in der Kunstwelt genoss (damals führte er bei 15 inländischen Spielfilmen Kamera, meistens Autorenfilmen, die „gegen den Strom“ waren), verhalf ihm paradoxerweise zur Stelle als Hauptkameramann bei zwei der teuersten und vom Staat meist geförderten Megaproduktionen: *Die Schlacht an der Neretva* (1969) von Veljko Bulajić und *Die fünfte Offensive - Kesselschlacht an der Sutjeska* (1973) von Stipe Delić. Damals sah es danach aus, als könnte Pinter dem Konformismus zum Opfer fallen, weil es bei so teuren Produktionen mit hohen Honoraren gewöhnlich keinen Platz für das Experimentieren mit Licht und Kamera gab, besonders wenn der *Topproduzent* derselbe charismatische lebenslange Präsident der Republik war, über den und zu dessen Ehren diese Filme gedreht wurden. Man muss nicht besonders betonen, dass Pinter auch diese Aufgaben tadellos erledigt hat und dabei Bekanntschaften mit zahlreichen internationalen Filmpersönlichkeiten machte, von Schauspielstars bis zu großen Filmvertreibern und Produzenten, die mit denen in Verbindung standen.

Piće drehte hingegen beide Megaproduktionen, ohne sich wesentlich zu verändern. Gleich nach diesen Filmspektakeln willigte er sogar ein, unter äußerst asketischen Bedingungen zu drehen (wie z.B. den Film *Timon*, 1973, mit dem Regisseur Tomislav Radić, der in nur sieben Tagen abgedreht wurde), obwohl er vorher durch die einjährige Arbeit am Film *Die fünfte Offensive - Kesselschlacht an der Sutjeska* hätte verwöhnt sein können. Im neuen Jahrzehnt, nach dem Durchbruch des Prinzips des Autorenfilms, gab es kein zielloses Umherirren und Suchen mehr, die Herangehensweise an die Filmfotografie wurde ruhiger. Die Kamera blieb jedoch weiterhin das Instrument, mit dem man dieses verwunderliche, irgendwo in der Realität existierende Licht fangen, vorzeigen, für jeden Film und jede Einstellung erneut finden und in die Falle der Einstellung locken konnte!

Das Filmplakat für die teuerste jugoslawische Megaproduktion, die von Pinter gedreht wurde

Gleich nach dem Film *Die Schlacht an der Neretva*, bei dem er die Filmlegende Orson Welles, der den sogenannten Tschetnik-Senator der königlich-jugoslawischen Regierung spielte, kennengelernt hatte, entwickelte sich zwischen den beiden eine kreative Zusammenarbeit und professionelle Freundschaft, aus der der TV-Film *The Merchant of Venice* (*Der Kaufmann von Venedig*, 1969) – bei dem Pinter Kamera führte – hervorging. Von diesem Mann hatte er viel zu lernen und für ihn war er in Venedig und ganz Italien mit versteckter Kamera unterwegs, um einen etwa zehn Kilometer langen 16-mm-Film zu

drehen über die Art und Weise, wie Italiener Frauen ansehen und mit ihren Händen reden. Welles war davon begeistert und benutzte einen Teil des Materials in seinem Film *F for fake* (*F wie Fälschung*, 1972) sowie in der unvollendeten, aber angekündigten TV-Serie *Orson Welles around the world*.

Pinter, ständig mit seiner Pfeife im Mund, neben der modernsten Panavision Kamera

In mehr als drei Jahrzehnten seiner internationalen Karriere drehte er etwa zwanzig Filme und TV-Serien und arbeitete mit zahlreichen Regisseuren zusammen, die ihn gerade wegen seines ausgezeichneten Rufs gewählt hatten. So führte er z.B. Kamera beim Film *Crusoe* (1989) des Regisseurs Caleb Deschanel, der auch einer der führenden Kameramänner Hollywoods ist. Er drehte auch mehrere Filme für den Regisseur Arne Mattson und arbeitete als Kameramann mit einem der führenden Autorennamen der europäischen Filmkunst, dem ungarischen Filmregisseur Miklós Jancsó, an der italienischen Produktion *Die große Orgie* (1975) zusammen.

Auch nach den mythischen 60er Jahren führte er in fast allen nationalen Kinematografien des ehemaligen Jugoslawiens bei den Filmen der bedeutendsten zeitgenössischen Autoren Kamera. Beispielsweise arbeitete er in Sarajevo mit den Veteranen Boro Drašković (*Nokaut*¹⁰, 1971) und Bata Čengić (*Gluvi barut*¹¹, 1990) zusammen, aber auch mit dem jungen Benjamin Filipović (*Praznik u Sarajevu*¹², 1991). Es genügt an dieser Stelle zu erwähnen, dass er an den meisten Filmen von Matjaž Klopčič arbeitete, sodass er sich im Filmstudio *Viba film* aus Ljubljana fast wie bei *Jadran Film* fühlte, und die Autoren aus Belgrad wollten ihn so gut wie alle: Puriša Đorđević (*Pavle Pavlović*, 1975), Aleksandar Petković (*Aller retour*, 1978; *Vogelfrei*, 1980) Živojin Pavlović, der damals im Exil in Ljubljana arbeitete (*Auf Wiedersehen im nächsten Krieg*, 1980) Dušan Makavejev (*Die Ballade der Lucy Jordan*, 1982; *Manifesto*, 1988), Petar Antonijević (*O pokojniku sve najbolje*¹³, 1984), Jovan Aćin (*Hey Babu Riba*, 1986) und sogar Žika Mitrović, der Pinter für seine historische Megaproduktion *Der Aufstand von Timok* (1983) engagierte. Fast alle jugoslawischen Regisseure, die an der Filmakademie in Prag studiert hatten, verließen sich

¹⁰ Der Knockout

¹¹ Das taube Schießpulver

¹² Feiertag in Sarajevo

¹³ Über den Verstorbenen alles Beste

auf Pinters Kameraführung: Srđan Karanović (*Petrijas Bilderrahmen*, 1980) Goran Paskaljević (*Dämmerung*, 1982) Rajko Grlić (*Man liebt nur einmal*, 1981; *U raljama života*¹⁴, 1984; *Đavolji raj*¹⁵, 1989) und Goran Marković (*Sabirni centar*¹⁶, 1989).

Mit Dušan Makavejev bei den Dreharbeiten zum Film „*Die Ballade der Lucy Jordan*“ (1981)

Den größten Teil des Gesamtwerks von Tomislav Pinter machen jedoch Filme aus, die er mit kroatischen Autoren, und zwar fast allen, gemacht hat. Er begann seine Karriere mit Dokumentar- und Kurzspielfilmen der Regisseure Bauer, Majer, Gluščević, Feman, Weygand. Auch später, mit erworbenem Ansehen und all seinen Auszeichnungen, hatte er kein Problem damit, die Kamera in die Hand zu nehmen und mit einem Teleobjektiv die verschiedensten Lebenssituationen aufzuspüren wie z.B. in den Impressionen von Ante Babaja über das menschliche Sozialverhalten (*Čekaonica*¹⁷, 1975; *Starice*¹⁸, 1976) oder in Kurzfilmen, die „seine“ Spielfilmregisseure gemacht haben (Klopčić, Žižić). Der Großteil der sogar 28 Spielfilme, bei denen er Kamera führte, wurde in Kroatien produziert. Während der Zusammenarbeit mit so vielen unterschiedlichen kreativen Persönlichkeiten wie Fadil Hadžić, Nikola Tanhofer, Vatroslav Mimica, Zvonimir Berković, Ante Babaja, Mario Fanelli, Bogdan Žižić, Vanča Kljaković, Vladimir Tadej, Tomislav Radić, Rajko Grlić, Veljko Bulajić oder Antun Vrdoljak ist es ihm gelungen, eine gemeinsame visuelle Sprache zu finden und dabei doch seinen unverkennbaren Stil und Standard beizubehalten.

Pinter und der Regisseur Vatroslav Mimica treffen eine Vereinbarung

Es ist schwer und leicht zugleich, Notizen für die Biografie von Tomislav Pinter zu schreiben und das aus einem einzigen Grund: Sein ganzes Leben spielt sich in den Filmen ab, die er drehte. Er schaffte es nebenbei fünf Mal zu heiraten – natürlich mit der dazugehörigen Anzahl an Scheidungen (sogar 4 seiner Ehefrauen arbeiteten in der Filmbranche) und das alles ohne große Wogen zu schlagen, weil er mit seinen Ex-Frauen

¹⁴ Im Rachen des Lebens

¹⁵ Des Teufels Paradies

¹⁶ Der Treffpunkt

¹⁷ Der Warteraum

¹⁸ Die alten Weiber

in einem guten Verhältnis verblieb und fast jeder von ihnen eine Wohnung hinterließ. Sein Leben spielte sich in Filmstäben ab, deswegen ist es kein Wunder, dass er gerne seinen verstorbenen Freund, den Regisseur Branko Majer zitiert: „Wir werden alle sehr schnell vergessen, wie der Film ist, den wir gemacht haben, aber wir werden nie vergessen, wie wir uns dabei fühlten.“

Man sollte sich natürlich wiederholt vor Augen führen, dass Pinter ab 1969 sowohl an Koproduktionen teilnahm als auch direkt für ausländische Produzenten arbeitete, sodass er sich mit zwei Dutzend Fremdproduktionen zu einem international anerkannten Kameramann entwickelte und zur sichersten Investition von *Jadran Film* bei den Verhandlungen über Koproduktionen mit ausländischen Firmen wurde. Mit seinem Auftreten als ein schweigsamer Pfeifenraucher, dessen Blick nach den besten Lichtverhältnissen sucht, die für Normalsterbliche unsichtbar sind, bringt er ein Gefühl der Gelassenheit in die Arbeit des Teams und mit den Assistenten, dem Beleuchterteam und den Bühnentechnikern erreicht er leicht einen hohen Grad an Übereinstimmung (wie man es in der Diplomatie ausdrücken würde). Es kam zwar mehrmals dazu, dass er die Arbeit am Set wegen Meinungsverschiedenheiten unterbrach, aber diese hatte er gewöhnlich mit hohen Tieren wie z.B. den Regisseuren oder Produzenten und nie mit „kleinen Fischen“ aus dem Filmstab, die er für seine wahren Kollegen bei den mühsamen Dreharbeiten hielt. Diese Arbeit reichte ihm, um sein ganzes Leben zu füllen.

Vielleicht ist er genau aus diesem Grund noch immer unermüdlich. Das letzte verzeichnete (aber wahrscheinlich nicht das letzte!) Engagement in seiner reichen Filmografie in Kroatien ist der Film *Svjetsko čudovište*¹⁹ (2003) des jungen Regisseurs Goran Rušinović, den Pićo als 77-Jähriger drehte. Solange es für ihn Arbeit in der kroatischen Filmindustrie gab, wechselte er von Team zu Team und als er begriffen hatte, dass die Mehrheit der Regisseure der neuen, an der Zagreber Filmakademie ausgebildeten Generation seine Erfahrung nicht braucht, weil sie am liebsten mit ihren Kollegen und Altersgenossen vom Studiengang Kamera arbeiteten, fand er im benachbarten Slowenien Arbeit, wo er 2005 mit seinem alten Kollegen Matjaž Klopčič, dem führenden Regisseur des *Autorenfilms* in Slowenien, den Film *Ljubljana je ljubljena*²⁰ drehte. Während der 90er Jahre drehte er dort

¹⁹ Das Weltmonster

²⁰ Ljubljana ist geliebt

sogar sieben Spielfilme und drei TV-Serien. Interessant ist, dass ihn ausgerechnet seine ehemaligen Kollegen aus dem Kreis der führenden slowenischen Kameramänner, wenn sie zur Regie wechselten, als Kameramann engagierten (Jure Pervanje: *Do konca in naprej*²¹, 1990; Zrakoplov²², 1992; Karpo Godina: *Umetni raj*²³, 1990), aber er arbeitete auch mit Regisseuren der neuen Generation zusammen (Franci Arko: *Peter in Petra*²⁴, 1994; Metod Pevec: *Carmen*, 1995; Tugo Štiglic: *Rodoljub*²⁵, 1998; Andrej Mlakar: *Mokuš*, 1999).

Generationen von Kameras gingen durch die Hände von T. Pinter

Wenn Pićo bei Dreharbeiten Kräfte sprühend auftritt, würde niemand darauf kommen, dass dieser energische Typ mehr als ein halbes Jahrhundert Arbeit mit der Kamera hinter sich hat. In jedem Film sucht er immer noch nach seinem Licht, sodass er keine Zeit hat, darüber nachzudenken, dass er 65, 70 oder fast 80 Jahre alt ist. Das ist, wie wir wissen, das Alter, in dem erschöpfte Menschen mit ruhigen Berufen ihren verdienten Ruhestand genießen. Tomislav Pinter besitzt ein ganzes Duzend an „gewöhnlichen“ Festivalsauszeichnungen sowie anderen Ehrungen und sogar drei Preise für sein Lebenswerk. Es ist interessant zu erwähnen, dass er diese von verschiedenen Institutionen innerhalb einer Zeitspanne von 15 Jahren bekam, da es immer den Anschein hatte, als hätte der kroatische Kameragroßmeister seine überreiche Filmografie endgültig beendet. Aber er stieß immer wieder auf irgendein Angebot, das er nicht ablehnen konnte und die Rente für verdienstvolle Künstler in Kroatien ist ohnehin nicht so hoch, dass sie ein mit schönen Erinnerungen erfülltes, sorgenloses hohes Alter sichern würde.

Falls man sich Pićo als einen müßigen Rentner vorstellen könnte, der es sich auf einer Bank am Zrinjevac-Platz gemütlich macht, sollte man lieber nachsehen, ob er irgendwo unter seiner lässig neben sich abgelegten Jacke seine Kamera versteckt hat und gerade auf die richtige Situation oder das richtige Licht wartet ...

²¹ Bis ans Ende und noch weiter

²² Das Flugzeug

²³ Das künstliche Paradies

²⁴ Peter und Petra

²⁵ Der Patriot

Ante Babaja:

Der passive Held des kroatischen Films

Ich gehöre nicht zu denjenigen Regisseuren, die – wie man heutzutage so sagt – ihr ganzes Leben einen Film drehen... Wir suchen doch alle nach der Wahrheit, aber sie erscheint uns in jedem Moment anders, nicht wahr? Wahrscheinlich ist es besser weiter zu forschen, in einem Gesamtwerk die Gemeinsamkeiten zu finden, und dieses nicht stets als ein und dasselbe Werk zu betrachten.

Ante Babaja, 1987

Als der 26-jährige Ante Babaja 1953 aus Paris zurückkehrte (wo er dem großen französischen Filmregisseur Jacques Becker ein paar Monate ohne Bezahlung bei den Dreharbeiten zum Film *Liebe im Kreise* assistierte), schlug er den dafür Zuständigen vor, den großen Dichter und Bohemien Tin Ujević auf seinen täglich zurückgelegten Wegen im Stil des *Cinéma vérité* d.h. dokumentarisch, nach dem Prinzip der versteckten Kamera zu filmen und den Film anschließend mit dem Gedicht *Svakidašnja jadikovka*²⁶ von Ujević zu unterlegen. Dieser Vorschlag wurde im kommunistischen System natürlich abgelehnt: „Sie wunderten sich über meinen Wunsch, diesen Taugenichts zu filmen“, erinnert sich der Autor dieses ungedrehten Films, und so verpasste er es zwei Jahre vor dem Tod Ujevićs, einen Film über diesen vielleicht größten kroatischen Dichter des 20. Jahrhunderts zu machen. Über eben diesen Tin sagte in den 90er Jahren ein Vertreter der HDZ-Regierung im kroatischen Sabor, er sei eigentlich gar kein Bohemien, sondern ein „Herumtreiber“. Das Verhältnis der Regierung zu den Künstlern, vor allem wenn sie außergewöhnlich, hartnäckig und überdurchschnittlich sind, hängt nicht so sehr vom politischen System ab, sondern es ist – man könnte fast sagen – in der Regel argwöhnisch und feindlich.

Der Kurzspielfilm „*Nesporazum (Das Missverständniss)*“ sorgte für Missverständnisse

Das war nicht das einzige Filmprojekt Babajas, das unrealisiert blieb oder mit dem Babaja beträchtliche Schwierigkeiten bei der Herstellung oder Vermarktung hatte. Sein enger Mitarbeiter beim Schreiben von Drehbüchern, Božidar Violać, bezeichnete ihn damals halb

²⁶ Alltägliches Klagelied

im Scherz, halb im Ernst als den *Klassiker ungedrehter Filme*. Heute, da man das Gesamtwerk von Ante Babaja nach zahlreichen Auszeichnungen und sogar zwei Preisen für sein Lebenswerk (Vladimir-Nazor-Preis 1988 und Jelen-Preis 1996) als vollendet betrachten kann, ist es wirklich verwunderlich, dass seine Filmografie zwischen 1955 und 1992 (also im Laufe von 37 Jahren) nicht mehr als 27 Werke umfasst - 5 davon sind abendfüllende Spielfilme und 11 sind Kurzspielfilme, während die restlichen Dokumentar- oder Bildungsfilme sind. Diese Liste wäre auch länger geworden, und ihre gesamte künstlerische Stärke sogar größer, hätten die dafür Zuständigen einige potenzielle oder zumindest interessante Projekte nicht mehrmals vereitelt. Urteilt man nach den Werken, die er drehen konnte, wären auch die vereitelten Projekte Teil der Schatzkammer unbestreitbarer Höhepunkte der kroatischen Kinematografie geworden, in der das Gesamtwerk Babajas einen der führenden Plätze einnimmt.

Selbst in Filmkreisen ist kaum bekannt, dass Slavko Kolar sein Drehbuch für den Film *Svoga tela gospodar*²⁷ ursprünglich für Babaja als dessen Erstlingswerk vorsah. Im Jahre 1956 nahm aber Ivo Vrhovec, der neuernannte Generaldirektor von *Jadran Film*, dem unzuverlässigen Debütanten Babaja die Regieführung kurzerhand weg und vertraute sie dem (damals) angesehensten, aber sicherlich überbewerteten Regisseur Fedor Hanžeković an, dessen letzter Spielfilm gerade dieser werden sollte. Die Vorbereitungen für die Dreharbeiten zum Film *Mali grijesi*²⁸ nach dem Drehbuch von Zvonimir Berković (das sollte ein Film über den Alltag der so genannten kleinen Leute im Stil des italienischen Neorealismus sein), und zum Film *Svadba*²⁹ nach dem Drehbuch von Božidar Violić (dem einzigen Film Babajas, der ihm vom Schicksal nicht bestimmt war, dessen Handlung vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs spielt) wurden ebenfalls eingestellt. Von den unrealisierten Kurzfilmen muss man den Essayfilm über die soziale Rolle der Blumen erwähnen, den Babaja zusammen mit dem verstorbenen Kruno Quien vorbereitete, sowie das Porträt des so genannten *Reinheitsapostels*, eines eigentümlichen Stadtsonderlings, der dafür bekannt war, die Passanten auf der Straße aufzuhalten, um von ihrer Kleidung nur ihm sichtbaren Schmutz zu entfernen.

²⁷ Der Herr Seines Leibes

²⁸ Kleine Sünden

²⁹ Hochzeit

Ante (zu Hause bekam er den Spitznamen Braco, den er sein ganzes Leben behielt) Babaja wurde am 6. Oktober 1927 in Imotski geboren, stammt jedoch väterlicherseits von der Stadt Vis (auf der Insel Vis) ab. Die Grund- sowie einen Teil der Mittelschule besuchte er in Belgrad, während des Krieges kehrte die ganze Familie aber nach Zagreb zurück, wo er in der ersten Nachkriegsgeneration das Abitur machte. Da er bei der Wahl seines künftigen Berufs unentschlossen war, schrieb er sich für das Studium der Rechtswissenschaften und Wirtschaft ein. Er schloss das Studium nicht ab, weil seine Lebensausrichtung stark durch die Bekanntschaft und Freundschaft mit Branko Belan, einem der zu jener Zeit filmkundigsten Intellektuellen, geprägt war. Auf Empfehlung Belans assistierte er Krešo Golik beim Film *Die blaue 9*, und unter dem Einfluss von Belan betrachtete er den Film von Anfang an als autochthone Kunst, die strengen, mit den Standardprinzipien der ästhetischen Aufwertung anderer, älterer Kunstzweige übereinstimmenden Kriterien unterliegt.

Obwohl er während seiner Karriere einer der meistschikanierten kroatischen Filmemacher war, bekam Babaja für seine erste Kurzdokumentation *Jedan dan u Rijeci* ³⁰ (1955) schon am Anfang seiner selbstständigen Arbeit als Autor die größten Auszeichnungen, die Goldene Arena und den Kritikerpreis beim Filmfestival von Pula (das damals noch Filme aller Genres und Längen im Wettbewerb zeigte). Im Nachhinein betrachtet, konnte man in diesem auf Auftrag entstandenen Film, der nach dem Drehbuch von Drago Gervais, einem Schriftsteller aus Istrien, gedreht wurde, schon die Elemente erkennen, die Babaja in seinen späteren Filmen ausarbeiten und weiter entwickeln sollte. Bezeichnend ist auch seine unermüdliche Beschäftigung mit dem Film als künstlerischem Ausdruck, d.h. er versucht jede faktografische Information und jede literarische Vorlage filmisch so zu gestalten, dass ein eigenständiges und in ein anderes Medium unübertragbares Kunstwerk dadurch entsteht. Aus diesem Grund kann man in dieser Reihe von Impressionen über die große Hafenstadt sowohl die durch das Auge des vollblütigen Dokumentaristen betrachteten Szenen als auch offensichtlich arrangierte, sogar gewissermaßen stilisierte Situationen finden, die den poetischen Harmonien des Textes von Gervais entsprechen. Er zögerte nicht, Situationen zu bestimmen und die Leute am Drehort anzuordnen, d.h. all das zu machen, was sich gegen die damalige dogmatische Auffassung vom Dokumentarismus

³⁰ Ein Tag in Rijeka

als angeblich unverfälschtem, wahrheitsgemäßem und ungekünsteltem Bild des Lebens auflehnte.

In seinen späteren Filmen entwickelte Babaja beide Verfahren, und manchmal verband er sie in seinen vielschichtigen Filmessays, was eine gewisse Genreinnovation im kroatischen, aber auch im jugoslawischen Dokumentarfilm war. So zeigt der Film *Tijelo* (1965), nach dem Drehbuch und Text von Tomislav Ladan, den Körper auf empirisch brutale Art und Weise als Schale des menschlichen Geistes und Wesens, die die Vergänglichkeit des Lebens sichtbar und fühlbar macht. Das dokumentarische Enträtseln des Geheimnisses um das menschliche Gesicht (in Großaufnahme) bildet den Kern einiger seiner hervorragenden Filmimpressionen, wie z.B. : *Kabina*³¹ (1966), *Čekaonica*³² (1975) und *Starice*³³ (1976). Eine der Höchstleistungen Babajas ist allerdings der Film *Čuješ li me?*³⁴ (1965), ein erschütterndes Zeugnis über die Anstrengungen, gehörlosen Kindern den Sinn der gesprochenen Sprache klarzumachen.

Einen beträchtlichen Teil des Gesamtwerks von Ante Babaja bilden kurze satirische Filme, in denen die Idee in der reduzierten Form einer vereinfachten Situation ohne überflüssige Details dargestellt ist. Schon der Film *Ogledalo*³⁵ (1955), nach dem Drehbuch von Vjekoslav Kaleb, zeugt von Babajas Neigung zum stilisierten Ausdruck, der später in den Filmen, die in Zusammenarbeit mit Božidar Viočić als Drehbuchautor entstanden sind, eine Zeit lang die wesentliche ästhetische Ausrichtung seines schöpferischen Verfahrens war. So verzichtet der Film *Nesporazum*³⁶ (1958) auf Dialoge, weil sich die Geschichte in einer Reihe von Szenen zur Pointe entwickelt, die aus einer Hauptsituation hervorgehen, die keiner weiteren Erklärungen bedarf. Das Missgeschick, dass ein Mühlstein auf dem Postweg zu einer Ausstellung moderner Kunst geschickt wird, während der Müller die Skulptur einer kleinen Figur bekommt, fand zur Zeit der Entstehung ein großes Echo, da es sogar als Angriff auf die abstrakte Kunst interpretiert wurde, die damals in Kroatien

³¹ Die Kabine

³² Der Warteraum

³³ Die alten Weiber

³⁴ Hörst du mich?

³⁵ Der Spiegel

³⁶ Missverständnis

offiziell akzeptiert (aber auch angefochten) und gewissermaßen sogar favorisiert wurde, obwohl ganz klar war, dass der Autor eigentlich den Snobismus und Modernismus in der Kunst einer sarkastischen Satire unterworfen hatte, und das aus einem relativ konservativen Standpunkt. Politische Vorwürfe hätten die spätere Arbeit des Autors gefährden können, aber ein Preis des Internationalen Kurzfilmfestivals in Oberhausen hat Babaja geholfen, sich trotz allem eine gewisse kreative Immunität beim Untergraben der ideologischen Reinheit des Sozialismus bewahren zu können. Es folgte der Film *Lakat (kao takav)*³⁷ (1959), eine scharfe Satire auf das Ellenbogen-Prinzip als Grundsatz des gesellschaftlichen Fortschrittes, eine Filmallegorie, die in einem ganz weißen, fast abstrakten (nur durch die Szenenbildelemente bestimmten) Raum ausgeführt wird. Dieser Raum ermöglicht eine High-Key-Fotografie – nur mit Licht ohne Schatten – und dient als Ausdruck reiner Stilisierung. *Pravda*³⁸ und *Jury*³⁹ (beide 1962) verlassen später den stilisierten Raum, kargen aber noch immer nicht mit Ironie und Sarkasmus in Bezug auf die Relativität der Gerechtigkeit und des Opportunismus all jener, die über Gerechtigkeit bestimmen.

Nach demselben Prinzip wie *Der Ellbogen* drehte er seinen ersten Spielfilm *Carevo novo ruho*⁴⁰ (1961), eine unheimliche politische Variation des Märchens von Hans Christian Andersen, in der der Kaiser einen unverkennbaren totalitären Herrscher personifiziert, in dessen Land man auch wegen Träumen hingerichtet wird, da diese verboten sind. In Titos Jugoslawien waren solche Anspielungen äußerst gefährlich, sodass der Film in die Schublade gesteckt und verheimlicht wurde, wozu leider auch einige Schwachstellen des Films beigetragen haben. Obwohl der Film ursprünglich als Kurzfilm geplant gewesen war, wurde das Drehbuch während der Herstellung überarbeitet, weil man fand, dass es schade wäre, die prächtigen Farben der wunderschönen und phantasievollen Kostüme von Jagoda Buić für nur einen Film zu verschwenden, der keinen eigenen Platz im Kinoprogramm einnimmt. Deswegen spürt man in diesem einstündigen Film, dass die Geschichte künstlich in die Länge gezogen wurde, was im Hinblick auf das Aneinanderreihen von Szenen, denen es an innerem Rhythmus mangelt, Monotonie

³⁷ Der Ellbogen (als solcher)

³⁸ Die Gerechtigkeit

³⁹ Die Jury

⁴⁰ Des Kaisers neue Kleider

verursacht. Außerdem war die schauspielerische Komponente wahrscheinlich die größte Schwäche des Films. Im vielköpfigen und ziemlich heterogenen Schauspielensemble suchte jeder gemäß seinen Theatergewohnheiten seinen eigenen Ausdruck, was besonders wegen des ungeschliffenen Dialogs auffiel. In den späteren Filmen Babajas gibt es hervorragend verwirklichte Rollen erstklassiger Schauspieler (Fabijan Šovagović, Sven Lasta), jedoch scheint seine Einstellung, dass bei der Filmproduktion die Bildgestaltung wichtiger sei als die Charaktere und Personen im Bild, wodurch diese als reine Objekte innerhalb eines ästhetisch gestalteten Films dargestellt werden, in diesem Gesamtwerk durch.

Des Kaisers neue Kleider (1961): Babajas Interpretation des Märchens von Hans Christian Andersen mit gefährlichen politischen Anspielungen

Babaja hat wirklich nicht „sein ganzes Leben ein und denselben Film gedreht“ aber in allen seinen Werken, die vom Ansatz und Genre her unterschiedlich waren, konfrontiert er sich selbst und uns so gut wie immer mit beliebigen und eminenten Fragen des menschlichen Schicksals. Während über Künstler oft gesagt wird, dass sie „nach dem Sinn des Lebens suchen“, kann man über die Filme Babajas sagen, dass sie von der Bemühung des Autors zeugen, die grundlegende *Sinnlosigkeit* des Lebens aufzudecken, der gegenüber wir völlig hilflos sind. Indem er an seine Kurzfilme anknüpfte, brachte er seinen grundlegenden Fatalismus in seinen vier Spielfilmen, die unwiderleglich schon zu kroatischen Filmklassikern geworden sind, am stärksten und am besten zum Ausdruck.

Einer dieser Filme ist *Die Birke* (1967), der zurecht als das Meisterwerk irgendwo an der Spitze des kroatischen Filmschatzes als Ganzes gilt. Der Film, der auf den ersten Blick eine ganz traditionelle Faktur besitzt, ist eine meisterhafte Verfilmung der gleichnamigen anthologischen Erzählung von Slavko Kolar (mit Elementen aus der Erzählung *Ženidba Imbre Futača*⁴¹) und gleichzeitig einer der Höhepunkte des modernen kroatischen Autorenfilms, der sich in Kroatien wie auch überall sonst in Europa in den 60er Jahren des 20. Jh. durchsetzte. Die Vollständigkeit verschiedener Komponenten des Filmausdrucks wie z.B. Erzählung, schauspielerische und bildnerische Leistung, Farbe, Musik sowie Filmschnitt, enthüllt auf suggestive Art und Weise die außergewöhnliche Welt der

⁴¹ Die Hochzeit des Imbro Futač

alltäglichen Verrohung als immanenten Gesetzes der Existenz. Die lyrische Geschichte über Janica (Manca Košir), eine zarte und zerbrechliche Bäuerin aus der Posavina, die sich von den anderen abhebt „wie eine Birke von Buchen“, was ihr in einer Welt, die für das zarte Erzittern der Seele unsensibel ist, nur Unglück bringt, nimmt die Merkmale einer globalen Metapher an. Besonders wirkungsvoll brachte Babaja die Zusammenfassung der Vision solch einer gefühllosen Welt im Refrain des bizarren bäuerlichen Zählreimes zum Ausdruck (*Hübsches Mädels, schwarzer Hund, eine Kurre, zwei Pandure, jedem schlägt sei' Todesstund*⁴²), der sich in einer Montagesequenz zu einer suggestiven Mahnung an die Gleichgültigkeit der Welt und des Schicksals entwickelt, fast physisch präsent in der schweigsamen Figur von Babica, die im Film unbeweglich und ohne sich um die Ereignisse um sie herum zu kümmern ihre Wolle spinnt. Sogar der grobe Mann von Janica, Marko Labudan, erlebt seine Katharsis und weint schlussendlich unter einem Birkenbaum im Buchenwald bitterlich um Janica. Eben dieser Marko schwenkt im Film als Fahnenträger bei einer Hochzeitsfeier stolz die kroatische Fahne und wird vom serbischen Schauspieler (und später dem großserbischen Politiker und Milošević-Anhänger) Bata Živojinović gespielt. Schade ist, dass die jüngeren Generationen wegen der kurzsichtigen Praxis des Kroatischen Fernsehens, das keine kroatischen Filme, in denen serbische Schauspieler mitwirken, zeigen wollte, lange Zeit keine Gelegenheit hatten, den vielleicht allerbesten Film von Ante Babaja kennenzulernen.

Die Birke (1967): Fabijan Šovagović als Joža der Heilige

Der in seiner beharrlichen Ablehnung jeglicher politischer oder ästhetischer Fügsamkeit eigensinnige und beharrliche Babaja empörte sich nicht darüber, sondern ertrug passiv, dass seine Projekte abgelehnt wurden, seine Filme nicht zu den Filmfestivals geschickt wurden oder dass ihm Auszeichnungen verwehrt blieben. Ganz als ob er seinen Außenseiter-Status schweigsam hinnahm und dabei fest vom Wert seiner Filme, der sich anhand von Kunstkriterien messen lässt, überzeugt war. Sogar Vicko Raspor, der ehemalige Politoffizier aus Dalmatien, der in Belgrad lange alle Filmfäden in der Hand hatte, zollte Babaja (in seinen politisch oft orthodoxen, aber auch luziden Filmkritiken) eine gewisse Anerkennung: „Er ist bekannt dafür, beharrlich zu schweigen und gute Filme

⁴² übersetzt von T.S.; Im Original heißt der Refrain: „*Lepi pucek, crni cucek, jedna pura, dva pandura, vsakom dojde smrtna vura*“

zu machen. Wie nervtötend es auch ist, sich sein Schweigen anzuhören, so angenehm ist es doch seine Filme anzuschauen.“

Bata Živojinović als Förster und Fahnenträger bei einer Hochzeitsfeier im Film *Die Birke* (1967)

Das Ansehen, das er unter den anderen genoss, konnte Babaja mit seinen nächsten zwei Filmen nach den Vorlagen von Slobodan Novak, die er in großen Zeitabständen drehte, nur noch vergrößern. Anders als bei seinen früheren Werken haben diese Filme den introvertierten Intellektuellen als Helden, der in seinen Heimatort zurückkehrt und den Zeitverlauf sowie die Unumgänglichkeit des Schicksals passiv akzeptiert. *Mirisi, zlato i tamjan*⁴³ (1971) wurde als Film über *Entfremdung* bezeichnet, was zur damaligen Zeit ein sehr populärer Begriff war, aber eigentlich ist er viel mehr ein Versinken im Pessimismus und der Resignation als Lebenseinstellung des mit der Statik des Vegetierens konfrontierten passiven Helden, der keine Aussichten auf bedeutende Veränderungen zum Besseren zu haben scheint. Nach der überlegenen Farbfotografie von Tomislav Pinter in *Die Birke*, die von Glasmalereien der kroatischen Naiven Maler inspiriert worden war, kann die Tatsache, dass *Weihrauch, Gold und Myrrhe* in Schwarz-Weiß-Technik gedreht wurde, verwundern. Der Geiz der Produzenten rief bei Babaja keinen aktiven Widerstand hervor. Wie seine Helden, wurde er langsam zum passiven Helden des kroatischen Films und akzeptierte diese Einschränkung als Herausforderung der Askese in der Realisierung und hob auf diese Weise gleichzeitig die düstere Atmosphäre der kroatischen Insel hervor, in der seine Verlierer-Helden keine Chancen für sich selbst sahen, was ihm mit Hilfe des slowenischen Kameramannes Janez Kališnik beeindruckend gelungen ist. Auch sein zweiter Film nach einem Prosawerk von Slobodan Novak, *Izgubljeni zavičaj*⁴⁴ (1980), thematisiert die Rückkehr zum Anfang, aber in diesem Film (der in hervorragender Farbfotografie von Goran Trbuljak gedreht wurde) entschwindet Babajas passiver Held in die Vergangenheit, was in den vier Filmsequenzen (die mit Orchestermusik untermalt wurden und vielleicht die schönsten Oden an die Natur im kroatischen Film sind) über den Fischfang, das Scheren der Schafe sowie die Trauben- und Olivenlese zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise nehmen diese ritualisierten Arbeiten einen fast archetypischen

⁴³ *Weihrauch, Gold und Myrrhe*

⁴⁴ *Verlorene Heimat*

Charakterzug an und verleihen der düsteren Konfrontation des passiven Helden mit sich selbst einen nostalgischen Ton.

Auf Deck im Film *Verlorene Heimat* (1980) nach dem Prosawerk von Slobodan Novak

Babajas Spielfilme (fast alle mit Ausnahme von *Die Birke*) erfreuten sich in den Kinosälen nie einer großen Besucherzahl, man konnte sie aber regelmäßig im Kinoprogramm finden. Jedoch hat sein letzter Film *Kamenita vrata*⁴⁵ (1992) als raffiniertes Bildwerk über die Stimmung vor dem bevorstehenden Tod und den letzten Liebesrausch des von einer metaphysischen Denkweise geprägten passiven Helden und als eigenartiges, kreatives Testament des Autors, in dem man fast alle Elemente seines Filmdenkens und seines Filmstils finden kann, das Publikum gar nicht erreicht. Er wurde nur auf den Filmfestivals in Zagreb und Pula vorgeführt. *Jadran Film* forderte nämlich einige Änderungen wegen der ungeklärten Musikrechte für gewisse Werke. Da die klassische Musik jedoch eine wichtige Filmkomponente war, lehnte sich der unnachgiebige Babaja dagegen auf, sodass die interessierten Filmliebhaber nur in seltenen Fällen diese vielschichtige Auseinandersetzung des Autors mit dem Thema Tod und Liebe kennenlernen konnten. Dieser Film wurde ebenfalls hervorragend gedreht (wieder von Goran Trbuljak) und fing das beeindruckende Ambiente der Zagreber Oberstadt ein. Eine zu große Rolle wurde hier, im Gegensatz zu den meisten Werken Babajas, den Dialogen zugesprochen, in denen sich die Charaktere selbst rationalisieren. Jedoch kann man *Das Steinerne Tor* als ein respektables Werk betrachten, das auf gewisse Art und Weise die Auffassung Babajas von der Filmkunst, die ihm meist dazu diente, eine in bittere und passive Resignation eingebettete Lebenseinstellung ohne Pathos und Tragödie herausragend darzustellen, zusammenfasst.

Ivica Kunčević im Film *Das Steinerne Tor* (1992)

Nach dem Film *Das Steinerne Tor* ist das zahlenmäßig kleine, aber für das kroatische Filmertebe erstklassige Filmrepertoire von Ante Babaja wahrscheinlich vervollständigt und beendet. Der Autor zog sich in die Ruhe eines Altersheims zurück. Diese Option nahm er aber erst dann an, als er einen Platz in einem Altersheim unweit des Zagreber

⁴⁵ Das Steinerne Tor

Hauptplatzes bekommen konnte, denn das ermöglicht ihm jeden Tag, wenn auch nur mit kleinen und für seinen entkräfteten Körper anstrengenden Schritten, sein Stammcafé, den bedeutendsten Platz in seinem ganzem kreativen Leben, zu Fuß zu erreichen. Dort wirkt er wie einer der passiven Helden in einem seiner eigenen ungedrehten Filme. In seiner Gesellschaft trifft man immer seine alten Freunde und Bekannten, manche auch so gut wie jeden Tag. Die anderen kommen, wann sie können, weil sie wissen, dass die gängigen Lebensgewohnheiten Babajas und sein Bedürfnis nach intellektueller Kommunikation aus seinem Tisch im Café einen beständigen und zuverlässigen Treffpunkt des Zagreber Kulturmilieus gemacht haben.

Fimplakat für das kreative Testament Babajas

Hrvatski izvornik
Kroatischer Ausgangstext



IVO
ŠKRABALO



DVANAEST
FILMSKIH
PORTRETA

NACI HRVATSKI FILMSKI PANOPTIKUM



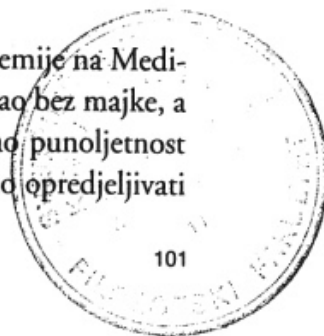
Tomislav Pinter: u traganju za svojim svjetlom

Fenomen koji me najviše zaokuplja na filmu jest svjetlo.

Tomislav Pinter, 1978.

MALO JE LJUDI koji se mogu sjetiti što su točno radili nekog određenog dana koji je kasnije upisan u historijske knjige kao prijeloman. Ali ima i takvih. Recimo, vrhunski hrvatski filmski snimatelj Tomislav Pinter barem za jedan takav datum točno zna gdje je bio, što je radio i – što su mu uradili! Nije još bio navršio ni petnaest godina kada je i tog povijesnog četvrtka, 10. travnja 1941., otišao u kino, kao što je to činio vrlo često, gotovo bi se moglo reći svakodnevno. Htio je pogledati američki film *Petrolej (Boom Town)* redatelja Johna Conwaya u kojem su igrali Clark Gable, Spencer Tracy, Claudette Colbert i Hedy Lamarr, ali u tome ga je omela – povijest! Njemačka je vojska upravo toga dana ušla u Zagreb, Kraljevina Jugoslavija se raspadala, a bivši austro-ugarski pukovnik Slavko Kvaternik je preko Radio Zagreba, u ime ustaškoga Poglavnika dr. Ante Pavelića, proglasio Nezavisnu Državu Hrvatsku, pa je vlasnik kina smatrao primjerenim prekinuti predstavu. Tako je mladić izbačen na ulicu, a iz kinodvorane je izišao ljut i nezadovoljan, jer nije mogao pojmiti ni prihvatiti da na svijetu može postojati bilo što važnije od filma. To svoje čvrsto stajalište zadržao je tijekom cijeloga svog radnog i životnog vijeka...

Rođen 16. lipnja 1926. kao sin profesora fizikalne kemije na Medicinskom fakultetu u Zagrebu, mali je Tomislav rano ostao bez majke, a kako se s maćehom nije najbolje slagao, čim je dočekao punoljetnost maknuo se iz kuće, da se otac ne bi morao svakodnevno opredjeljivati



između supruge i sina. Rat je upravo završio (zbog svoje dobi izmakao je vojnoj obvezi), pa se činilo da su sve šanse na strani mladih. Na Akademiji likovnih umjetnosti položio je najteži ispit – prijemni – ali nije mogao studirati, jer se morao zaposliti da bi mogao živjeti svoj život.

O tome što bi radio nije imao nikakve dileme. Otišao je na Jordanovac i javio se tadašnjem direktoru Jadran filma Kosti Hlavatyju sa željom da postane filmski snimatelj. Ovaj mu je zatražio na uvid fotografske radove, no budući vrhunski majstor kamere bezazleno je priznao da nikad nije imao u ruci fotoaparat i da nema pojma kako izgleda filmska vrpca, ali da se nagledao filmova i da se, osim toga, pomalo bavi slikarstvom. Za ono vrijeme bila je to, očito, dostatna kvalifikacija, jer je sutradan bio primljen na posao i čak su ga odmah poslali u računovodstvo po prvu plaću.

Umjesto sustavnog školovanja, u to su doba u Jadran filmu osposobljavali nove mlade suradnike tako da su ih slali na rad na neko vrijeme u sve odjele. Ubrzo je i *Piće* (taj nadimak nosi kroz cijelu karijeru) prošao laboratorij, tonski odjel i rasvjetu, sve dok nije počeo asistirati Hrvoju Sariću, od koga je, kako sam reče, tijekom osam mjeseci mnogo naučio. Oktavijan Miletić bio je tada preveliki autoritet da bi mu se mladi entuzijast mogao uopće približiti, a on to, kaže, nije ni htio, jer se bojao da bi mogao izgubiti individualnost. Početak Pinterovog samostalnog rada odredio je nepredvidivi Slučaj, kako je to već uobičajeno u životopisima onih koji nose intrigantnu oznaku *self made man*. Evo kako je on to sam opisao:

»Jednom sam imao sreću da su svi snimatelji bili na terenu, a u Zagreb je došao bugarski šef partije Georgi Dimitrov. Trebalo ga je snimiti, a ja sam imao samo jednu Bell-Howell kameru na oprugu koja je nakon dva snimljena metra filmske vrpce skakala kao ždrijebac. Neka-ko sam to uspio popraviti, pa čak i naći zgodnu poziciju kad je Dimitrov dolazio. Ispalo je dobro, pa su mi dali da Arriflex-kamerom snimam nekakvu žetvu. Imao sam sreće da je žito bilo žuto, a nadvili su se bili i crni oblaci. Sve je to izgledalo vrlo zgodno, pa sam dobio i druge poslove. Tvrdili su da sam talentiran i da bih trebao postati Miletićev asistent. No kad sam jednom zgrabio kameru, više je nisam dao.«



Pinter kao mlad snimatelj

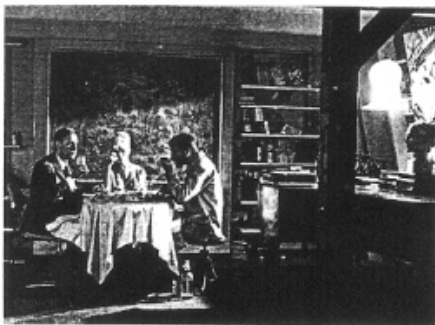
Doista, Pinter je čvrsto zgrabio kameru i od tada je s njom počeo ispisivati svoju biografiju. Sve što mu se u životu događalo, vezano je uz kameru i filmsku profesiju. Gutao je sve fotografske i slične časopise na koje je mogao naići, skupljao je velike i skupe knjige o likovnoj umjetnosti, a još i danas gleda barem jedan film dnevno. Nakon većeg broja snimljenih dokumentarnih priloga za mjesečne preglede otišao je služiti vojni rok, ali ubrzo se našao u beogradskom Zastava filmu, gdje je radio ono jedino što je volio i znao, pa je ostao njihov snimatelj i neko vrijeme nakon razvojačenja.

Naravno, prava inicijacija za snimatelja tek je prvi igrani film, a to je Pinter, stjecajem okolnosti, prošao čak dva puta. Sredinom pedesetih godina snimao je četiri mjeseca na Hvaru *Malu Jole*, svoj prvi snimateljski zadatak na igranom filmu, ali taj nesuđeni prvijenac redatelja Nikše Fulgosija nikada nije dovršen, jer je u toku rada Jadran film dobio novog ambicioznog direktora (bio je to Ivo Vrhovec), a on je nakon gledanja tisuću snimljenih kadrova odlučio cijeli projekt strpati u *bunker*. Time je valjda htio odaslati poruku kakvi su mu kriteriji i kolika

mu je moć. Pinter je na sljedeću priliku morao čekati punih pet godina, pa je u tom međuvremenu proboravio 18 mjeseci u Damasku, poslan onamo na poziv sirijskog Ministarstva kulture radi pomoći u pokretanju tamošnje filmske industrije.

Kad je 1960. snimao debitantski film Mate Relje *Kota 905*, to nije bila samo »velika matura«, nego i početak intenzivnog perioda kreativnog rada s kamerom, pa je svake od sljedeće tri godine snimao po jedan igrani film (Hadžićeva *Abeceda straha*, 1961.; *Rana jesen* Tome Janjića 1962.; Tanhoferov *Dvostruki obruč*, 1963.). Vodeći redatelji i producenti iz raznih republika prepoznali su u tim filmovima Pinterove iznimne kvalitete, pa je nakon ovih snimao i po tri filma godišnje, te se u tim za naš film značajnim šezdesetim godinama potvrdio kao vrhunski umjetnik slike i svjetla. Pa i više od toga. Rađanje, rast i afirmacija modernog filma, karakterističnog za to razdoblje podjednako u hrvatskoj i u srbijanskoj kinematografiji, vezani su neodvojivo za vrhunska Pinterova snimateljska ostvarenja (u Zagrebu i u Beogradu). On »nije puštao kameru iz ruke« u ponajboljim filmovima toga vremena, kao što su *Prometej s otoka Viševice* (1964.) i *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) Vatroslava Mimice, *Ključ* (1965., druga epizoda *Čekati*) Krste Papića, *Rondo* (1966.) Zvonimira Berkovića ili *Breza* (1967.) Ante Babaje, uspijevajući se prilagoditi redateljskim vizijama i htijenjima različitih autorskih individualnosti, a opet su sva ta djela imala neku zajedničku modernu vizualnu karakteristiku, koja ih je odvajala od dotadašnje prevladavajuće estetike. Slično se može reći i za Pinterov doprinos nekima od prijelomnih filmova srpskih autora: *Pravo stanje stvari* (1964.) Vladana Slijepčevića, *Tri* (1965.) i *Sakupljači perja* (1967.) Aleksandra Petrovića. Uostalom, da je Pinterov doprinos domaćem filmu u vrijeme *autorske kinematografije* bio bitan, vidi se i po tome što je od ukupno osvojenih osam Zlatnih arena na Filmskom festivalu u Puli, u trogodišnjem razdoblju od 1964. do 1967. godine nagrađen čak za šest filmova koje je snimao!

Nije lako odgonetnuti i sažeto formulirati po čemu je Tomislav Pinter *pojam snimateljskog umijeća*, kako ga je označio jedan kolega, također vrstan snimatelj. U tome svakako važnu ulogu igra njegova



Pinterovi karakteristični kadrovi u *Rondi* (1966.) Z. Berkovića

potpuna, gotovo fanatična predanost kameri i poslu filmskoga snimatelja, ali podjednako i dobro vidljivi rezultati toga posla, često presudni za vrhunsku ocjenu čitavoga filma u kojem je on upravljao kamerom. Pa ipak, za njegovo je snimateljsko umijeće jednom lansirana oznaka *stil bez stila*, ne zato što njegov rad ne bi bio prepoznatljiv, ili što bi mu se osporavala kreativnost, nego zato što se uvijek savršeno prilagođavao koncepcijama i vizijama različitih redatelja koji su radili filmove



Pinterov stil bez stila (odozgo):
Prometej s otoka Viševice (1964.) V. Mimice;
Orson Welles u Mletačkom trgovcu (1969.)
Steppenwolf (1974.) Freda Heinesa;
Mečava (1977.) A. Vrdoljaka

različite po temama i žanrovima. Tako to vrstan i savjestan snimatelj, superioran u poznavanju svojega zanata, obično i radi, no kod Pintera je karakteristično da se ipak u svim tim djelima različitih redateljskih pristupa prepoznaje njegov specifičan i neponovljiv snimateljski rukopis, koji ga je uveo red najboljih europskih majstora kamere s nedvojbenom internacionalnom reputacijom. Naime, uklapajući se u redateljsku viziju, on je uvijek uspijevao u kreativnoj interakciji s redateljem uvesti u film i neke dodatne vizualne vrijednosti, bilo da je eksperimentirao s niskoosjetljivom vrpcom ton-negativa (*Prometej s otoka Viševice*) ili tragao za specifičnim svjetlom (kao *sfumato* u *Rondu* ili zasićene boje u *Brezi*), a često se bez zazora inspirirao vrhunskim djelima likovnih umjetnika (Miljenka Stančića, flamanških slikara ili naših naivaca). Pinterov snimateljski opus uključuje podjednako filmove izrazito stilizirane slike, ali i grube realističke fature, a u njima se uvijek prepoznaju oko i ruka istinskoga majstora.

Neprijeporna umjetnička afirmacija Pintera šezdesetih godina



Sakupljači perja (1967.) Aleksandra Petrovića

(snimio je tada 15 domaćih igranih filmova, mahom autorskih, onih »protiv struje«) donijela mu je, pomalo paradoksalno, položaj i posao glavnog snimatelja u dvije najskuplje i najdržavotvornije superprodukcije: *Bitka na Neretvi* (1969.) Veljka Bulajića i *Sutjeska* (1973.) Stipe Delića. Činilo se tada da bi Pinter mogao postati žrtvom konformizma, jer u ovako skupim produkcijama s visokim honorarima obično nema prostora za eksperimentiranje sa svjetlom i kamerom, pogotovo ako je *nadproducent* onaj isti karizmatički doživotni Predsjednik Republike o kome i u čiju su se slavu ti filmovi snimali. Ne treba posebno isticati da je i te zadaće Pinter obavio besprijekorno, a usput je stekao poznanstvo brojnih međunarodnih filmskih uglednika, od glumačkih zvijezda do velikih distributera i s njima povezanih producenata.

No, Pićo je snimio obje superprodukcije, a da se nije bitno promijenio. Čak je odmah nakon tih spektakla pristao snimati u krajnje asketskim uvjetima (kao, recimo, za svega sedam dana *Timona*, 1973, s redateljem Tomislavom Radićem), iako ga je prethodni jednogodišnji rad na *Sutjesci* mogao razmaziti. Dakako, u novom desetljeću nakon proboja autorskog načela u filmu bilo je manje lutanja i traganja, pristup

KINEMA SARAJEVO PRIKAŽUJE FILM REŽISERA VELJKA BULAJIĆA



U glavnim ulogama:

YUL BRYNNER
SERGEJ BONDARČUK
ANTHONY DAWSON
MILENA DRAVIĆ
BORIS DVORNIK
CURT JÖRGENS
SILVA KOŠČINA
HARDY KRÜGER
CHARLES MILLOT
FRANCO NERO
RENATO ROSSINI
SPELA ROZIN
LOJZE ROZMAN
LJUBIŠA SAMARDŽIĆ
OLEG VIDOV
PAVLE VUJISIĆ
ORSON WELLES
BATA ŽIVOJINOVIĆ

BITKA NA NERETVI

Scenarij: KATKO ĐUROVIĆ, STEVAN BULAJIĆ, UGO PIRO, VELJKO BULAJIĆ
Direktor fotografije: TOMISLAV PINTER
Scenografija: DUŠKO JERICEVIĆ i VLADIMIR TAĐEJ
Muzika: VLADIMIR KRAUS-RAJTERIĆ

UGLASNI JUGOSLAVENSKI FILMSKI PROJEKTI • JUGOSLAVENSKI ARHIV • ISON FILM, ROMA • BICHSEL FILM, BERN • COMPTONFILMS UNITED ENTERTAINMENT, NEW YORK • LONDON

Plakat najskuplje jugoslavenske superprodukcije, koju je snimio T. Pinter

slici postao je staloženiji, ali kamera je i dalje bila aparatura s kojom treba uhvatiti i predložiti ono začudno svjetlo koje postoji negdje u zbilji, samo ga treba za svaki film i za svaki kadar iznova pronaći i uhvatiti u stupicu kadra!

Odmah poslije *Bitke na Neretvi*, gdje je upoznao filmsku legendu Orsona Wellesa, koji je igrao četničkoga senatora, Pinter je s njime ostvario stvaralačku suradnju i profesionalno prijateljstvo kao snimatelj njegovog TV-filma *The Merchant of Venice* (*Mletački trgovac*, 1969.). Od takvog čovjeka imao je što naučiti, a za njega je po Veneciji i diljem Italije snimio desetak kilometara 16-mm vrpce skrivenom kamerom na temu kako Talijani govore rukama i kako Talijani gledaju žene. Welles je bio oduševljen i dio materijala upotrijebio je u svom filmu *F for fake* (*Istine i laži*, 1972.) i u nedovršenoj, a najavljivanoj TV-seriji *Orson Welles around the world*.

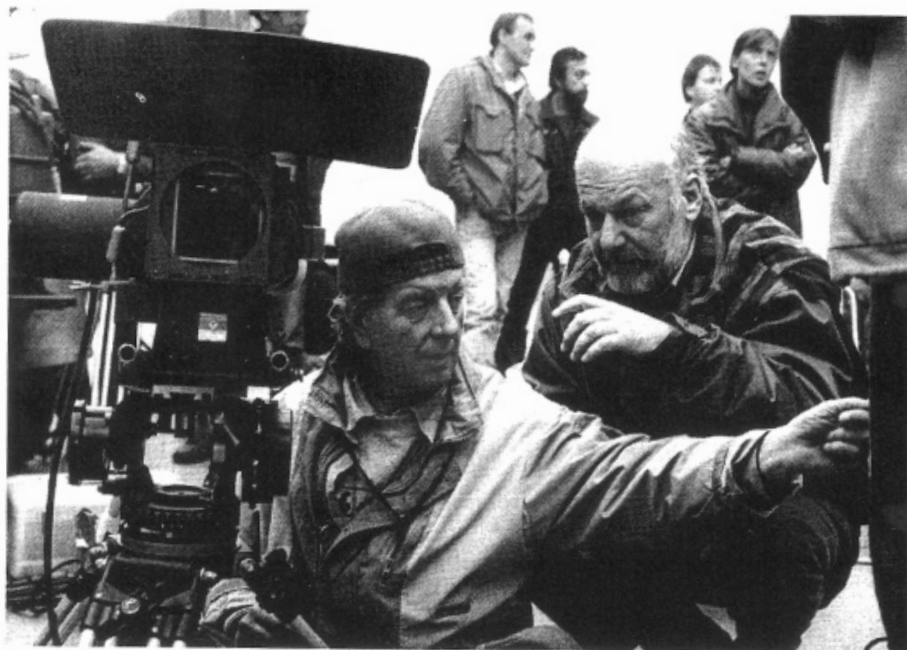
U svojoj internacionalnoj karijeri, s dvadesetak snimateljskih radova u filmovima i TV-serijama tijekom više od tri desetljeća, Pinter je



Pinter s neizostavnom lulom uz najmoderniju Panavision kameru

suradivao s velikim brojem redatelja koji su ga izabrali baš zato što je imao izvrsnu reputaciju. Tako je, na primjer, upravljao kamerom u filmu *Crusoe* (1989.) redatelja Caleba Deschanela, inače jednog od vodećih hollywoodskih snimatelja. Snimio je i po nekoliko filmova istome redatelju (Arne Mattson), a bio je snimatelj jednom od vodećih autor-skih imena europske filmske umjetnosti, Mađaru Miklósu Jancsóu u filmu talijanske proizvodnje *Vizi privati, pubbliche virtù* (1975.).

I nakon mitskih šezdesetih godina upravljao je kamerom u filmovima najistaknutijih modernih autora gotovo u svim nacionalnim kinematografijama tadašnje Jugoslavije. Recimo, u Sarajevu je radio s veteranima Borom Draškovićem (*Nokaut*, 1971.) i Batom Čengićem (*Gluvi barut*, 1990.), ali i s mladim Benjaminom Filipovićem (*Praznik u Sarajevu*, 1991.). Dovoljno je zatim navesti da je suradivao u većini filmova Matjaža Klopčiča, pa se u ljubljanskom Viba filmu osjećao doma gotovo kao i u Jadran filmu, a od beogradskih autora zvali su ga takoreći svi: Puriša Đorđević (*Pavle Pavlović*, 1975.), Aleksandar Petrović (*Aller retour*, 1978.; *Hajduk*, 1980.), Živojin Pavlović kad je radio



S Dušanom Makavejevom na snimanju *Mister Montenegro* (1981.)

u ljubljanskom egzilu (*Nasvidanje v naslednji vojni/Doviđenja u sledećem ratu*, 1980.), Dušan Makavejev (*Mister Montenegro*, 1981.; *Manifesto*, 1988.), Petar Antonijević (*O pokojniku sve najbolje*, 1984.), Jovan Aćin (*Bal na vodi*, 1986.), pa čak i Žika Mitrović za svoju povijesnu superprodukciju *Timočka buna* (1983.). Gotovo svi redatelji praške škole oslanjali su se na Pinterovu kameru: Srđan Karanović (*Petrijin venac*, 1980.), Goran Paskaljević (*Suton*, 1982.), Rajko Grlić (*Samo jednom se ljubi*, 1981.; *U raljama života*, 1984.; *Đavolji raj*, 1989.) i Goran Marković (*Sabirni centar*, 1989.).

Ipak, u snimateljskom opusu Tomislava Pintera najveći dio pripada filmovima koje je radio s hrvatskim autorima, gotovo sa svima. Karijeru je započeo s dokumentarnim i kratkim igranim filmovima redatelja Bauera, Majera, Gluščevića, Femana, Weyganda. A ni kasnije, sa stečenim ugledom i svim priznanjima, nije zazirao uhvatiti kameru u ruke i s teleobjektivom vrebati situacije iz života, kao u Babajinim impresijama ljudskog ponašanja (*Čekaonica*, 1975.; *Starice*, 1976.) ili u kratkim filmovima koje su radili »njegovi« redatelji igranih filmova



U dosluhu s redateljem Vatroslavom Mimicom

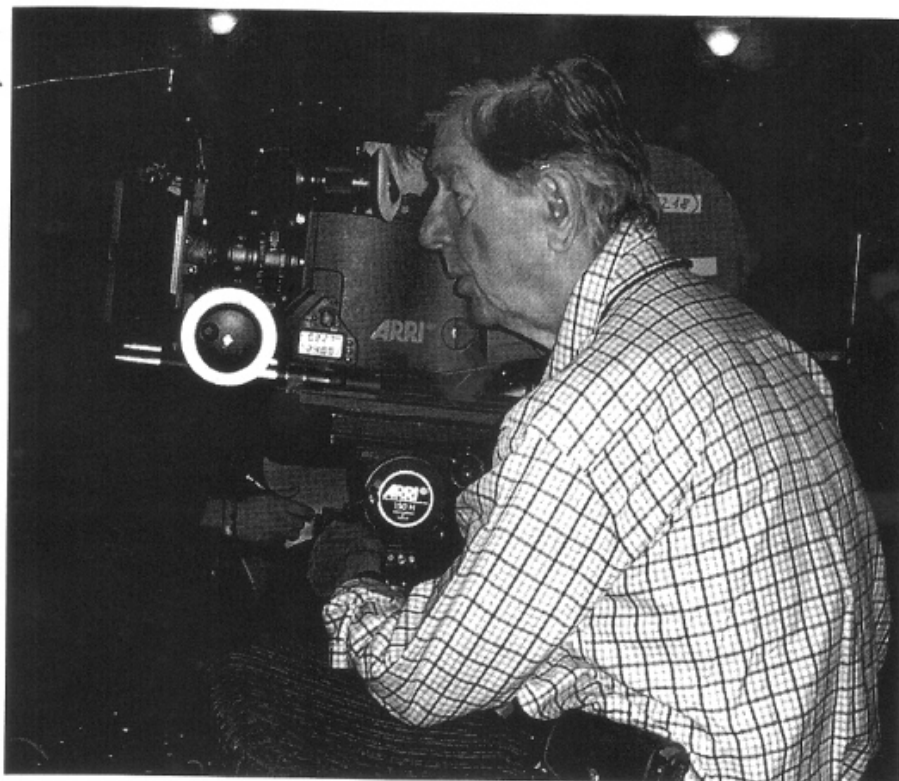
(Klopčič, Žižić). Najveći broj igranih filmova koje je snimio, čak 28, hrvatske su proizvodnje, uspijevajući naći zajednički vizualni jezik, a ipak zadržati svoj prepoznatljiv stil i standard, s tako raznolikim kreativnim individualnostima kao što su Fadil Hadžić, Nikola Tanhofer, Vatroslav Mimica, Zvonimir Berković, Ante Babaja, Mario Fanelli, Bogdan Žižić, Vanča Kljaković, Vladimir Tadej, Tomislav Radić, Rajko Grlić, Veljko Bulajić ili Antun Vrdoljak.

Pisati natuknice za biografiju Tomislava Pintera teško je i lako u isto vrijeme i zbog istoga razloga: sav je njegov život u filmovima koje je snimao. Doduše, stigao je usput sklopiti pet brakova uz odgovarajući broj raskida (čak su četiri supruge bile iz filmske profesije), sve bez veće drame, jer je sa svim svojim ženama ostao u dobrim odnosima i gotovo svakoj od njih je ostavio po jedan stan. Njegov životopis se odvijao u ekipama i stoga nije nimalo čudno što voli citirati redatelja Branka Majera, svog pokojnog prijatelja, uvijek punog duha: »Svi ćemo mi vrlo brzo zaboraviti kakav je film koji radimo, ali nikad nećemo zaboraviti kako nam je bilo dok smo taj film radili.«

Dakako, valja ponoviti i upamtiti da je od 1969. Pinter počeo snimati za inozemne producente, kako u koprodukcijama, tako i u izravnim aranžmanima, pa je s dva tuceta stranih realizacija postao međunarodno cijenjeni snimatelj i najsigurniji ulog Jadran filma u pregovorima o koprodukcijama sa stranim firmama. Njegov šutljivi lik čovjeka s lulom koji pogledom traži onu običnom smrtniku nevidljivu najbolju konstelaciju svjetla unosi osjećaj staloženosti u rad ekipe, a s asistentima, momcima od rasvjete i majstorima scenske tehnike lako postiže visoki stupanj suglasnosti (kako bi se to reklo u diplomaciji). Dođuše, više je puta znao prekinuti rad na setu zbog nesuglasica, ali njih je obično imao s krupnim zvjerkama kao što su redatelji ili producenti, a nikad sa »sitnim ribama« iz ekipe, koje je uvijek smatrao svojim istinskim kolegama na mukotrpnom poslu snimanja filmova. Taj je posao njemu doista bio dovoljan da mu ispuni čitav život.

Zato je valjda i dalje neumoran. U njegovoj bogatoj filmografiji u Hrvatskoj zadnji (ali vjerojatno ne i posljednji!) zabilježeni posao je *Svjetsko čudovište* (2003.) mladoga redatelja Gorana Rušinovića, koji je Pićo snimao kao 77-godišnjak. Dokle god je bilo za njega posla u hrvatskoj filmskoj proizvodnji išao je iz ekipe u ekipu, a kad je shvatio da većina redatelja iz novoga naraštaja školovanih na zagrebačkoj Akademiji ne traži njegovo iskustvo, jer najradije surađuju s kolegama i vršnjacima sa snimateljskog odjela, nalazio je sebi posla u susjednoj Sloveniji gdje je i 2005. snimao *Ljubljana je ljubljena* sa starim partnerom Matjažom Klopčičem, vodećim redateljem *autorskog filma* u Sloveniji. Tijekom devedesetih godina snimio je tamo čak sedam igranih filmova i tri TV-serije. Zanimljivo je da su ga na suradnju pozivali i dojučerašnji kolege iz kruga vodećih slovenskih snimatelja kad su prešli u režisere (Jure Pervanje: *Do konca in naprej*, 1990.; *Zrakoplov*, 1992.; Karpo Godina: *Umetni raj*, 1990.), ali isto tako i redatelji nove generacije (Franci Arko: *Peter in Petra*, 1994.; Metod Pevec: *Carmen*, 1995.; Tugo Štiglic: *Rodoljub*, 1998.; Andrej Mlakar: *Moguš*, 1999.).

Kad se Pićo razmaše na snimanju nitko ne bi otkrio da taj energičan tip iza sebe ima više od pola stoljeća rada s kamerom. I dalje u svakom filmu uporno traga za svojim svjetlom, pa nema vremena misliti



Generacije kamera su prošle kroz ruke T. Pintera

da mu je 65, 70 ili blizu 80 godina. To je, kao što znamo, doba kada iscrpljeni ljudi mirnih zanimanja nastoje uživati u zasluženju mirovini. Tomislav Pinter u svom posjedu ima čitav tucet »običnih« festivalskih i inih priznanja, ali čak i tri nagrade za životno djelo. Zanimljivo je da ih je dobio od različitih institucija u rasponu od 15 godina, jer se svaki put činilo da je hrvatski velemaistor kamere definitivno zaključio svoju prebogatu filmografiju. No, uvijek bi naišla neka nova ponuda koju nije mogao odbiti, a u nas ni visina mirovine za zaslužne umjetnike nije baš takva da osigurava bezbrižnu starost samo od lijepih uspomena.

Ako bi se Piću uopće moglo zamisliti kao dokonog umirovljenika na zrinjevačkoj klupi, onda bi trebalo provjeriti nije li negdje ispod nemarno odložene jakne pokraj sebe sakrio kameru dok ne naiđe prava situacija i dok ne pronađe pravo svjetlo ...

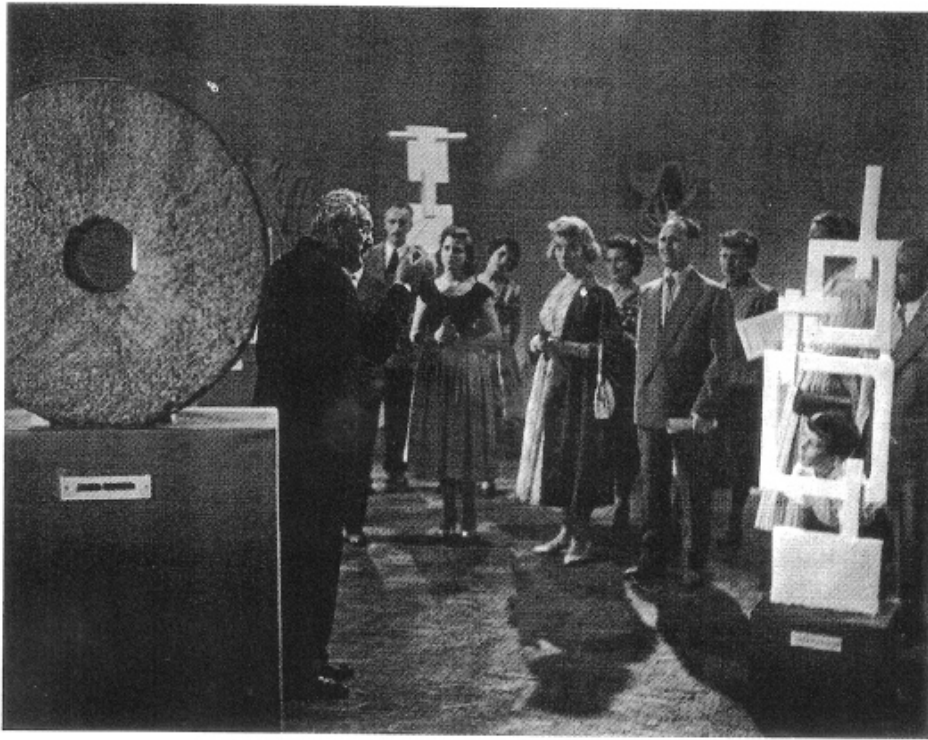
Ante Babaja: pasivni junak hrvatskoga filma

Ja ne spadam u one režisere koji – to se danas kaže – snimaju jedan film cijeli život. ... Naime, svi mi tražimo istinu samo nam se ona čini svaki čas drukčija, ne? Vjerojatno je bolje istraživati, u jednom opusu naći koje su to zajedničke točke a ne gledati na to stalno kao na jedno isto djelo.

Ante Babaja, 1987.

K A D S E dvadesetšestogodišnjak Ante Babaja 1953. vratio iz Pariza (gdje je nekoliko mjeseci volonterski asistirao velikom francuskom filmskom redatelju Jacquesu Beckeru na snimanju filma *Ulica Estrapade*) predložio je nadležnima da u maniri *cinéma vérité* snimi dokumentarno, iz potaje, velikog pjesnika i boema Tina Ujevića na njegovim svakodnevnim mjestima kretanja, a zatim je kanio film ozvučiti Tinovom *Svakidašnjom jadikovkom*. Taj je prijedlog, dakako, u komunističkom sustavu bio odbijen: »u čudu su me gledali zašto hoću snimiti film o toj barabi«, sjeća se autor nesnimljenoga filma, pa je tako propustio stvoriti filmski zapis o Tinu dvije godine prije smrti ovoga vjerojatno najvećeg hrvatskog pjesnika dvadesetog stoljeća. O tom je istom Tinu devedesetih godina u Hrvatskom saboru jedan predstavnik hadezeovske Vlade rekao da zapravo i nije bio boem, »nego klošar«. Dakle, odnos vlasti prema umjetnicima, naročito ako su osebujni, svojehlavi i nadprosječni, ne ovisi toliko o političkom sustavu, nego je – gotovo bi se moglo reći – zakonomjerno sumnjičav i odbojan.

Nije to bio jedini Babajin filmski projekt koji je ostao nerealiziran ili s kojim je imao znatnih poteškoća u realizaciji ili plasmanu. Njegov



Kraktometražni *Nesporazum* (1958.) je izazvao nesporazume

ga je bliski suradnik u pisanju scenarija Božidar Violić svojedobno polušaljivo/poluistinito nazvao *klasikom nesnimljenih filmova*. Doista, danas, kad se nakon brojnih priznanja, pa čak i dobivanja dviju nagrada za životno djelo (*Nazorova* 1988. i *Jelen* 1996. godine), filmski opus Ante Babaje može smatrati zaključenim, začuđuje da njegova filmografija u rasponu od 1955. do 1992. (dakle u 37 godina) obuhvaća ne više od 27 naslova, među kojima je 5 dugometražnih i 11 kratkometražnih igranih filmova, dok su ostali dokumentarni ili edukativni filmovi. Taj bi popis svakako bio dulji, a njegova ukupna umjetnička težina još i veća, da nadležni nisu u više navrata osujetili neke potencijalne, u najmanju ruku zanimljive projekte, od kojih bi – sudeći po onome što je uspio snimiti – nastala vrijedna djela za riznicu nespornih umjetničkih vrhunaca hrvatske kinematografije, u kojoj Babajino životno djelo zauzima jedno od vodećih mjesta.

Čak i u krugovima filmaša jedva je poznato da je Slavko Kolar svoj scenarij *Svoga tela gospodar* prvobitno namijenio Babaji da mu bude

prvijenac, ali 1956. novopostavljeni direktor *Jadran filma* Ivo Vrhovec po kratkom je postupku oduzeo režiju nepouzdanom debitantu Babaji i povjerio je (u ono doba) najuglednijem, a svakako precijenjenom redatelju Fedoru Hanžekoviću, kome je, stjecajem okolnosti, to bio posljednji igrani film. Slično tome, obustavljene su pripreme i za snimanje filma *Mali grijesi* prema scenariju Zvonimira Berkovića (trebao je to biti film o svakidašnjici tzv. malih ljudi u neorealističkom stilu), kao i za *Svadbju* na temelju scenarija Božidara Viočića (jedini nesuđeni Babajin film radnja kojega se zbiva u okolnostima Drugoga svjetskog rata). Od nerealiziranih Babajinih kratkometražnih projekata valja spomenuti jedan filmski esej o socijalnoj ulozi cvijeća koji je pripremao s pokojnim Krunom Quienom i portret *Apostola čistoće*, jednog osebujnog gradskog osobenjaka poznatog po tomu što je zaustavljao prolaznike na ulici da bi počistio s njihove odjeće samo njemu vidljivu prljavštinu.

Rođen u Imotskom 6. listopada 1927., ali po ocu podrijetlom iz Visa, Ante (u kući je dobio i cijelog života nosio nadimak *Braco*) Babaja osnovnu je i dio srednje škole pohađao u Beogradu, da bi se cijela obitelj tijekom rata vratila u Zagreb, gdje je i maturirao u prvoj poslijeratnoj generaciji. Neodlučan u pogledu profesije kojoj bi se posvetio, upisao je studij prava i ekonomije. Nije ga završio, jer je njegovo životno opredjeljenje proisteklo iz poznanstva i prijateljavanja s Brankom Belanom, jednim od intelektualaca najbolje upućenih u film u to vrijeme. Na Belanovu preporuku asistirao je Kreši Goliku u filmu *Plavi 9*, a pod Belanovim utjecajem film je od početka shvaćao kao autohtonu umjetnost koja podliježe strogim kriterijima koji korespondiraju sa standardnim principima estetske valorizacije ostalih, starijih umjetničkih grana.

Premda je tijekom svoje karijere bio jedan od najviše šikaniranih hrvatskih filmotvoraca, Babaja je na samom početku samostalnog autorskoga rada dobio najveća priznanja, Zlatnu arenu i nagradu kritike na Pulskom festivalu (koji je tada još obuhvaćao filmove svih rodova i duljina), za svoj debitantski kratkometražni dokumentarni film

Jedan dan na Rijeci (1955.). Retrospektivno gledano, u tom malom filmu nastalom po narudžbi, a prema scenariju istarskoga pisca Drage Gervaisa, već su se nazirali elementi koje će Babaja razraditi i dalje razvijati u svojim budućim filmovima. Prepoznatljiva je njegova ustrajna zaokupljenost filmom kao umjetničkim izražajem, što znači da svaki faktografski podatak ili literarni predložak nastoji filmski uobličiti tako da to postane samosvojna i u drugi medij neprenosiva umjetnina. Otud, u ovom nizu impresija o velikome lučkom gradu nalazimo prizore uhvaćene okom rasnog dokumentarista, ali usporedo s time i očito aranžirane, čak i donekle stilizirane situacije koje korespondiraju s poetskim sazvučjima Gervaisova teksta. Nije se libio namještati situacije i raspoređivati ljude po lokacijama, dakle sve ono što se protivilo tadašnjem dogmatskom shvaćanju dokumentarizma kao navodno nepatvoreno istinite i nenamještene slike života.

U kasnijim filmovima Babaja je razvio oba postupka, a znao ih je i spojiti u svojim slojevitim filmskim esejima, što je bila žanrovska inovacija u hrvatskom, pa i jugoslavenskom dokumentarnom filmu. Tako *Tijelo* (1965.), prema scenariju i s tekstom Tomislava Ladana, empirijski brutalno pokazuje tijelo kao ljušturu ljudskog duha i bića, koja prolaznost života čini vidljivom i opipljivom. Dokumentarističko odgonetavanje enigme ljudskoga lica (u krupnom planu) čini srž nekih njegovih sjajnih filmskih impresija, kao što su primjerice: *Kabina* (1966.), *Čekaonica* (1975.) i *Starice* (1976.). Jedno od vrhunskih Babajinih dokumentarnih ostvarenja svakako je *Čuješ li me?* (1965.), potresno svjedočenje o naporu da smisao govora dođe do svijesti gluho-nijeme djece.

Znatan dio Babajina opusa čine kratki satirični filmovi u kojima je ideja izražena u reduciranom obliku pojednostavljene situacije lišene suvišnih detalja. Već *Ogledalo* (1955.), prema scenariju Vjekoslava Kaleba, svjedoči o Babajinoj sklonosti stiliziranom iskazu, koji će kasnije, u filmovima nastalim u suradnji s Božidarom Violićem kao scenarijom, jedno vrijeme biti temeljna estetska odrednica njegova stvaralačkog postupka. Tako je *Nesporazum* (1958.) odbacio pomoć dijaloga, jer se priča razvija do poante u nizu prizora logično proizašlih iz temeljne

situacije kojoj ne treba dodatnih objašnjenja. Zgodica o zabuni kad je poštom na izložbu moderne umjetnosti stigao mlinski kamen, a mlinaru mala figurativna skulptura, imala je velik odjek u doba nastanka, jer je tumačena čak i kao napad na apstraktnu umjetnost, tada u nas službeno prihvaćenu (ali i osporavanu) te donekle čak i favoriziranu, premda je posve jasno da je autor svojoj sarkastičnoj satiri zapravo podvrgao snobizam i pomodarstvo u umjetnosti, i to s donekle konzervativnih pozicija. Politički prigovori mogli su ugroziti daljnji autorov rad, ali diploma s međunarodnog festivala u Oberhausenu pomogla je da Babaja ipak stekne stanovit kreativni imunitet za potkopavanje ideološke čistoće socijalizma. Slijedio je *Lakat (kao takav)* (1959.), jetka satira na laktašenje kao princip društvenoga napretka, filmska alegorija ostvarena u potpuno bijelom, gotovo apstraktnom prostoru (određenom samo elementima scenografije) koji omogućuje *high key* fotografiju, sa svjetlom bez ikakvih sjena, kao izraz čiste stilizacije. Kasnije, *Pravda* i *Jury* (oba 1962.) napuštaju stiliziran prostor, ali i dalje ne škrtaše ironijom i sarkazmom u odnosu na relativnost pravde i oportunizam njezinih djelatnika.

Po istom principu kao *Lakat* snimio je svoj igrani prvijenac *Carevo novo ruho* (1961.), neprikriveno političku varijaciju Andersenove bajke, u kojoj car personificira prepoznatljivog totalitarnog vladara u čijoj se zemlji ide na stratište i zbog snova, budući da su zabranjeni. U Titovoj su Jugoslaviji takve aluzije bile itekako opasne, pa je film bio gurnut u stranu i prešućivan, čemu su, na žalost, pomogle i neke njegove slabosti. Premda je prvobitno film zamišljen kao kratkometražni, tijekom realizacije scenarij je nadopisivan, jer se smatralo da bi bilo šteta raskošne boje prekrasnih i maštovitih kostima Jagode Buić potrošiti samo na film koji nema samostalno mjesto u kino-programu. Stoga se u ovom jednosatnom filmu osjeća da je priča nasilno razvučena, što je izazvalo monotoniju u nizanju prizora kojima je manjkalo unutarnjeg ritma. Glumačka je komponenta, osim toga, bila vjerojatno najslabija sastojnica filma. U brojnom i podosta heterogenom glumačkom ansamblu svatko je tražio svoj izraz, sukladno svojim kazališnim navikama, a to se posebno osjećalo i zbog neizbrušenog dijaloga. U kasnijim



Carevo novo ruho (1961.): Babajina varijacija Andersenove bajke s opasnim političkim aluzijama

Babajinim filmovima ima sjajno ostvarenih uloga prvorazrednih glumaca (Fabijan Šovagović, Sven Lasta), ali u cijelom je njegovom opusu prepoznatljiv autorski stav da je u građenju filma kadriranje važnije od likova i osoba u kadru, čime oni dobivaju tretman pukih objekata unutar estetski oblikovane filmotvorine.

Babaja doista nije »snimao jedan te isti film cijeli život«, ali u svim djelima, različitim po postupku i žanru, on sebe i nas gotovo uvijek suočava s nekim krajnjim pitanjima ljudske sudbine. Dok se za umjetnike obično kaže da »tragaju za smislom života«, za Babajine filmove može se reći da svjedoče o autorovu naporu kako razotkriti temeljni *besmisao* življenja, pred kojim smo potpuno bespomoćni. Nadovezujući se na svoje kratke filmove, Babaja je taj svoj temeljni fatalizam najviše i najbolje izrazio u četiri igrana filma, koji su neprijeporno već postali naša filmska klasika.

Među njima *Breza* (1967.) s razlogom slovi kao remek-djelo negdje pri vrhu vrijednosti hrvatskoga filma kao cjeline. Na prvi pogled film posve tradicionalne fature, ova majstorska ekranizacija istoimene antologijske pripovijetke Slavka Kolara (uz elemente iz *Ženidbe Imbre Futača*) jedan je od vrhunaca modernog autorskog filma, koji se i u nas, kao i drugdje u Europi, afirmirao šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Kompaktnost narativne, glumačke, likovne, kolorističke, glazbene i montažne komponente filmskoga iskaza sugestivno je razotkri- la osebujan svijet svakodnevne ogrubjelosti kao imanentnog zakona postojanja. Lirska priča o Janici (Manca Košir), nježnoj i lomnoj posavskoj seljanki koja se izdvaja od ostalih u selu »kao breza među bukvama«, što joj donosi samo nesreću u svijetu neosjetljivom za suptilne titraje duše, poprimila je značajke globalne metafore. Sažetak svoje vizije takvoga bezdušnog svijeta Babaja je vrlo efektно izrazio u refrenu bizarne seljačke brojalice (*Lepi pucek, crni cucek, jedna pura, dva pandura, svakom dojde smrtna vura*) koja u montažnoj sinkopi narasta do sugestivnog mementa ravnodušnosti svijeta i same sudbine, gotovo fizički nazočne u nijemom liku Babice koja tijekom filma netremice prede vunu ne hajući za zbivanja oko sebe. Čak i Janičin grubi muž Marko Labudan doživi svoju katarzu, pa gorko zaplače za Janicom ispod stabla breze u bukovoј šumi. Taj isti Marko u filmu kao svatovski barjaktar ponosno vije hrvatsku zastavu, a igra ga srpski glumac (i naknadno Miloševićev velikosrpski političar) Bata Živojinović, pa je šteta što, zbog kratkovidne prakse Hrvatske televizije da ne prikazuje hrvatske filmove sa srpskim glumcima, mlađe generacije dugo nisu imale priliku upoznati možda ponajbolji film Ante Babaje.



Breza (1967.): Fabijan Šovagović kao Joža Sveti

Svoje glav i dosljedan u svom upornom otklonu od bilo kakve političke ili estetske prilagodljivosti, Babaja se nije bunio, nego je pasivno podnosio da mu odbijaju projekte, ne šalju filmove na festivale ili da ga zaobilaze nagrade. Kao da je šutljivo trpio svoj status *autsajdera*, duboko uvjeren u vrijednost svojih filmova mjenjenih kriterijima umjetnosti. Čak je i Vicko Raspor, nekadašnji politički komesar iz Dalmacije, koji je u Beogradu dugo kavanski drmao filmom (putem često politički pravovjernih, ali i lucidnih filmskih kritika) izrekao svojevršno priznanje o Babaji: »On je poznat po tome što uporno šuti i pravi dobre filmove. Koliko god je ubitačno slušati njegovu šutnju, toliko je prijatno gledati njegove filmove«.

Respekt koji je izazivao, Babaja je samo povećao sa svoja sljedeća dva filma prema djelima Slobodana Novaka, koje je snimio u velikim vremenskim razmacima. Drukčiji od ranijih djela, ti filmovi za glavnog junaka imaju introvertiranog intelektualca koji se vraća svome zavičaju, pasivno prihvaćajući hod vremena i neminovnost sudbine. *Mirisi*,



Bata Živojinović bio je lugar i svatovski barjaktar u *Brezi* (1967.)

zlato i tamjan (1971.) opisivan je kao film o *otuđenju*, vrlo popularnoj odrednici u ono vrijeme, ali zapravo je znatno više poniranje u pesimizam i rezignaciju kao životni stav pasivnoga junaka suočenog sa statikom vegetiranja bez ikakvih perspektiva da bi moglo doći do bitnih promjena na bolje. Nakon superiorne kolor fotografije Tomislava Pintera u *Brezi*, inspirirane staklima hrvatskih naivnih slikara, može začuditi da je *Mirisi, zlato i tamjan* snimljen u crno-bijeloj tehnici. Škrtost producenta nije izazvala aktivan otpor kod Babaje, koji se, poput svojih likova, polako pretvorio u pasivnog junaka hrvatskoga filma, pa je autor to ograničenje prihvatio kao izazov askeze u realizaciji, podcrtavajući i na taj način tmurnu atmosferu jadranskoga otoka u kojoj njegovi junaci-gubitnici ne vide za sebe šanse, što je uz pomoć slovenskoga snimatelja Janeza Kališnika impresivno ostvario. I drugi film po Novakovoj prozi, *Izgubljeni zavičaj* (1980.) govori o povratku ishodištu, ali ovdje (s izvanrednom kolor fotografijom Gorana Trbuljaka) Babajin pasivni junak ponire i u proteklo vrijeme, što se izražava preko četiri

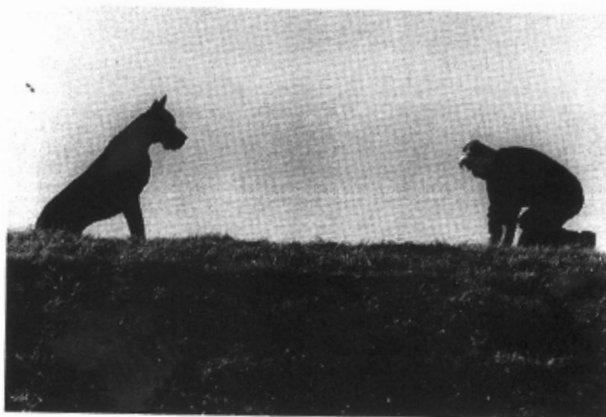


Na palubi u *Izgubljenom zavičaju* (1980.) prema prozi Slobodana Novaka

bogato orkestrirane sekvence (možda najljepše ode prirodi u hrvatskom filmu) o ribolovu, striganju ovaca te berbi grožđa i maslina, tako da ovi obredni radovi poprimaju gotovo arhetipski karakter i unose ton nostalgije u sumorno suočavanje pasivnoga junaka sa samim sobom.

Babajini igrani filmovi (donekle s iznimkom *Breze*) nikada nisu nailazili na velik odaziv gledalaca u kino-dvoranama, ali su ipak uredno dospijevali u redovitu distribuciju. Ipak, njegov posljednji film *Kamenita vrata* (1992.) kao rafinirani slikopis o predsmrtnim raspoloženjima i posljednjem ljubavnom zanosu metafizici sklonog pasivnog junaka i, svojevrsan autorov kreativni testament, u kojem su nazočni gotovo svi elementi njegova filmskoga mišljenja i rukopisa, uopće nije ni došao do gledališta. Bio je prikazan tek na festivalskim projekcijama u Zagrebu i

Puli. Naime, *Jadran* film je zahtijevao neke izmjene zbog neriješених glazbenih prava za neke skladbe, no budući da je klasična glazba bila važna komponenta filma, nepopustljivi Babaja se dakako suprotstavio, pa su se zaintere-



Ivica Kunčević u filmu *Kamenita vrata* (1992.)

sirani filmofili tek iznimno mogli upoznati s ovim autorovim slojevitim obračunom sa temom smrti i ljubavi. I ovaj je film majstorski snimljen (opet Goran Trbuljak) s dojmljivim doživljajem gornjogradskog ambijenta, ali za razliku od većine Babajinih djela, preveliku ulogu dobio je dijalog u kojem likovi sami sebe racionaliziraju. Ipak, *Kamenita vrata* može se smatrati respektabilnim djelom koje na neki način pruža sintezu Babajinog shvaćanja umjetnosti filma, a ona mu je ponajčešće služila da vrhunskim majstorstvom izrazi životni stav gorke i pasivne rezignacije bez patetike ili tragedije.

Nakon *Kamenitih vrata* brojčano nevelik, ali za hrvatsku filmsku baštinu prvorazredan filmski opus Ante Babaje vjerojatno je dovršen i zaključen. Njegov tvorac se povukao u mir staračkoga doma, ali tu je soluciju prihvatio tek kad je dobio mjesto u jednoj ustanovi nedaleko zagrebačkog središnjega trga, jer mu omogućava da svakodnevno, makar i sporim koracima koji iziskuju znatan napor njegova oslabjelog organizma, pješice dođe do svoje uobičajene kavane, prevažne ustanove u cijelom njegovom kreativnom životu. Tamo ostavlja dojam kao da je jedan od pasivnih junaka u nekom svom nesnimljenom filmu. Uz njega se uvijek nađu stari prijatelji i znanci, neki od njih također gotovo svakodnevno, a drugi svrate kad naiđu, jer znaju da su Babajine uhodane životne navike i potreba za intelektualnom komunikacijom od njegova kavanskoga stola načinile stabilnu i pouzdanu točku zagrebačkog kulturnog ambijenta.



Plakat Babajinog kreativnog testamenta

LITERATURA

Normativni priručnici:

1. Badurina, Lada; Marković, Ivan; Mićanović, Krešimir (2007): *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Matica hrvatska.
2. Dudenredaktion (ur.) (2007): *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag.
3. Dudenredaktion (ur.) (2010): *Das Synonymwörterbuch: Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*. Mannheim – Zürich: Dudenverlag.
4. Hansen Kokoruš, Renata; Matešić, Josip; Pečur - Medinger, Zrinka; Znika, Marija (2005): *Njemačko - hrvatski univerzalni rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
5. Helbig, Gerhard; Buscha, Joachim (2001): *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin – München – Wien – Zürich – New York: Langenscheidt.
6. Jakić, Blanka; Hurm, Antun (2004): *Hrvatsko - njemački rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.
7. Rodek, Snježana; Kosanović, Jasenka (2004): *Njemačko - hrvatski poslovni rječnik*. Zagreb: Massmedia.
8. Rodek, Snježana (2004): *Hrvatsko - njemački poslovni rječnik*. Zagreb: Massmedia.

Elektronički izvori:

9. Duden online. URL: <http://www.duden.de/> (2013-11-17)
10. Filmski leksikon. URL: <http://film.lzmk.hr/> (2013-10-28)
11. Hrvatski jezični portal. URL: <http://hjp.novi-liber.hr/> (2013-11-11)
12. Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> (2013-10-31)
13. Zweitausendeins. URL: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/> (2013-10-25)